Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

Videogenia di Greenaway - **Saffo e Priapo**
Il kolossal storico-romano del primo Novecento
Zincone: viva gli spot! - Kezich su Kezich
I nuovi scrittori italiani e il cinema

 1

1988

Nuova ERI

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

direttore responsabile
Giovanni Grazzini, presidente del C.S.C.

vice direttore
Enrico Rossetti, vice presidente del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Luigi Panichelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

fotocomposizione
Linotipia Velox s.r.l. - Roma

stampa
Tipolitografia G. Canale & C. S.p.A. - Torino

Bianco e Nero
periodico trimestrale
a. XLIX, n. 1 - gennaio/marzo 1988
registrazione del Trib. di Roma
n. 975 del 17 giugno 1949

direzione e redazione
C.S.C. - via Tuscolana 1524 - 00173 Roma
tel. 06/746941

direttore generale del C.S.C.: Alberto Estrafallaces

pubblicità
Sipra - via Bertola 34 - 10122 Torino
tel. 011/57531

abbonamento a 4 numeri
Italia L. 30.000, estero L. 55.000
pagamento a mezzo c/c postale n. 26960104 intestato a
NUOVA ERI - EDIZIONI RAI
via Arsenale 41 - 10121 Torino

In copertina: *Il ventre dell'architetto* di Peter Greenaway.

SOMMARIO

CABIRIA

VISIONE STORICA DEL TERZO SECOLO A. C.

GABRIELE D'ANNUNZIO

ITALA FILM TORINO

Il kolossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento

Giorgio De Vincenti

Nella storia del cinema italiano il filone storico-romano delle origini[1] è certo tra gli argomenti che meglio si prestano alle contaminazioni. Le pagine che seguono si propongono di tracciare, in prima approssimazione, una mappa di possibili associazioni tra immagini colte nella vita culturale dell'epoca. Il tentativo è quello di integrare storia, filologia e semiologia culturale, in modo da cogliere il funzionamento dell'istituzione cinematografica all'interno di un contesto ampio, artistico, letterario, sociale e politico. In questa ricognizione affronteremo alcuni argomenti di carattere

---

[1] Gli anni d'oro del kolossal storico-romano sono, com'è noto, quelli che vanno dal 1909 al 1917. Vi troviamo titoli quali *Nerone* e *Giulio Cesare*, *Spartaco* e *Teodora imperatrice di Bisanzio*, *Agrippina*, *Bruto*, *Messalina*, *Rea Silvia o L'origine di Roma*, *Caio Gracco*, *Muzio Scevola e la vergine Clelia*, e ancora *Quo vadis?* e *Fabiola*, oltre i notissimi *Marcantonio e Cleopatra* e *Cabiria*. In gran parte questi titoli, scelti nel repertorio stilato da M.A. Prolo nella sua *Storia del cinema muto italiano*, Milano, Il Poligono, 1951, tra i circa sessanta dello stesso periodo, riappaiono due e anche più volte. Si tratta cioè di film che conoscono, anche solo in quei primi anni, due o più edizioni.
I problemi posti da questi film sono, come si sa, numerosi ed eterogenei. Alcuni sono per così dire strettamente riservati a quella parte della storiografia cinematografica che si incarica di stabilire il catalogo di queste opere, affrontando il compito del reperimento delle pellicole, della loro attribuzione e datazione, e che talvolta deve accontentarsi di trovare notizia di esse in fonti per lo più di archivio. Molte tra queste pellicole, infatti, esistono solo nella documentazione scritta, e solo di alcune si ha qualche reperto fotografico. Altre le possediamo in copie molto sciupate o mutile, quasi mai tali da rendere quella che dev'essere stata la loro effettiva fruizione all'epoca in cui furono realizzate: per esempio, non abbiamo i viraggi né la colorazione a mano, largamente usati in quegli anni. Altri problemi riguardano prevalentemente la teoria: per esempio, quelli relativi all'organizzazione dello spazio, all'articolazione del montaggio, al primo definirsi dello statuto narrativo del cinema. Vi sono infine tematiche che implicano uno studio storico capace di integrare tra loro i diversi aspetti della cultura del periodo preso in esame. Per questa via, la ricerca cinematografica diventa un modo di ricostruire la storia culturale di una data epoca. Questo lavoro si situa piuttosto sul versante di quest'ultimo tipo di studio.

◄ **Il "libretto" di *Cabiria* (1914)**

generale, per poi soffermarci in particolare su *Cabiria*, il film diretto da Giovanni Pastrone nel 1913-14 per la torinese Itala-film, unanimemente considerato come uno dei vertici produttivi ed espressivi del filone.
Gli argomenti di carattere generale — alcuni dei quali già ampiamente trattati in precedenti studi di vari autori[2] — sono: a) il contesto delle altre produzioni, in costume e non, del cinema italiano dell'epoca; b) le fonti letterarie di quei film; c) le loro fonti spettacolari; d) altre possibili fonti, in particolare architettura, arti figurative e musica; e) il contesto storico-sociale in cui quella produzione prende vita. Quanto a *Cabiria*, vedremo che è possibile e notevolmente produttivo, lavorando su questo film, integrare una lettura strutturale e un'analisi storico-contestuale. Entrambe infatti conducono verso un medesimo nodo tematico, e la loro integrazione è precisamente ciò che si indica con il termine di semiologia culturale, un tipo di analisi che appare oggi come una delle forme più avanzate di storiografia.

1. Il contesto delle altre produzioni cinematografiche del periodo

Tra i molti film di quegli anni sono chiaramente individuabili dei filoni che si affiancano, spesso con successo, alla produzione numericamente più consistente, quella del melodramma mondano[3]. Troviamo così i film ispirati alla tradizione del romanzo storico[4] e

---

[2] Per una bibliografia essenziale sull'argomento, si veda, oltre il già citato libro della Prolo, cui si deve anche la cura del volume G. Pastrone, *Cabiria*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 1977: G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, in due volumi, Roma, Editori Riuniti, 1979 e 1982; G. Calendoli, *Cabiria e il film della romanità*, in *Materiali per una storia del cinema italiano*, Parma, Maccari, 1967; R. Paolella, *Storia del cinema muto*, Napoli, Giannini, 1956; G. Sadoul, *Storia generale del cinema. Il cinema diventa un'arte (1909-1920)*, Torino, Einaudi, 1967; A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, 3 vol., Bari, Laterza, 1980-82; la raccolta di saggi *Il film storico italiano e la sua influenza sugli altri paesi*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1963.

[3] Qualche esempio, significativo fin dal titolo, tratto dalla produzione Ambrosio del 1911: *L'abbandono di papà*, *L'adultera*, *Amor di madre*, *Anime traviate*, *Il sogno di una sartina*. Si tratta di una produzione di film di una decina di minuti, tra i quali spicca il titolo *Santarellina (Mam'zelle Nitouche)*, di più di mezzora, con la famosa Gigetta Morano e Mario Bonnard, realizzato da Mario Caserini a partire dal vaudeville di Meilhac e Millaud. E, sempre a titolo di esempio, va ricordato l'altro film del medesimo Caserini *Ma l'amor mio non muore*, realizzato nel 1913, che segna il debutto nel cinema di Lyda Borelli, già famosa attrice del teatro dannunziano, film che è un esempio di quei melodrammi passionali ambientati nell'alta società che in quegli anni videro la nascita delle prime dive della storia del cinema.

[4] Per esempio, *I promessi sposi*, *La maschera di ferro*, *Il conte di Montecristo*, *La disfida di Barletta*.

quelli, attigui, ispirati a personaggi illustri della storia politica, culturale e artistica[5]; i film tratti da opere liriche[6]; quelli che mettono sullo schermo opere scespiriane[7], o che sono ispirati alla *Divina Commedia*[8] o a episodi di storia sacra[9]; e ancora, i film "wagneriani"[10], i film sul Risorgimento[11]; e, avvicinandoci al tema che più ci interessa, i film storici ambientati in periodo medievale e rinascimentale, in particolare a Firenze e a Venezia[12]. Un posto a parte occupano, come vedremo, i film che mettevano sullo schermo i romanzi e i drammi di Gabriele D'Annunzio e i documentari sulle conquiste coloniali.
Ricapitolando, e in attesa di specificare meglio il ruolo che questi filoni svolgono rispetto al tema che ci siamo proposti, possiamo dire che il cinema utilizza alle sue origini un amplissimo repertorio di temi e di generi, in cui ha grande importanza la tradizione letteraria del romanzo in generale e del romanzo storico in particolare.

2. Fonti letterarie del cinema delle origini

Questo argomento è stato studiato da diversi autori in modo accurato e secondo diverse pertinenze. Le considerazioni che seguono ripropongono con lievi integrazioni i materiali presenti in questi studi[13], funzionalizzandoli al nucleo centrale di questo lavoro: il discorso sulle arti figurative, sull'architettura e sul melodramma. Per quanto riguarda il romanzo in generale, gli scrittori più "saccheggiati" appaiono essere i francesi, con Hugo, Balzac, Flaubert, e soprattutto Dumas e Zola, ma non mancano Tolstoj, Goethe e Brönte. Come è stato osservato, i modelli letterari, ivi compresi i classici come Dante e Shakespeare, appaiono costi-

---

[5] A parte il gruppo consistente di film girati in quegli anni sulla figura di Napoleone Bonaparte, ricordiamo a titolo di esempio *Luigi XI re di Francia, Beatrice Cenci, Giovanna d'Arco, Lucrezia Borgia, Giovanni delle bande nere, Giordano Bruno, Torquato Tasso, Giorgione, Andrea del Sarto, Raffaello.*

[6] Tra gli altri, *Rigoletto, Lucia di Lammermoor, Manon Lescaut, Il Trovatore, La signora dalle camelie.*

[7] *Otello, Amleto, Romeo e Giulietta, Macbeth, La bisbetica domata, Re Lear.*

[8] *L'Inferno, Il conte Ugolino, Il Purgatorio, Il Paradiso, Dante e Beatrice.*

[9] *Caino, Satana, S. Paolo, Abele fratricida, Il martirio di Santo Stefano.*

[10] *I Nibelunghi, Parsifal, Siegfried.*

[11] *La presa di Roma, Anita Garibaldi, I Mille.*

[12] *Il fornaretto di Venezia, La cantatrice veneziana, Guelfi e Ghibellini, Caterina de' Medici, Il mistero del Ponte dei Sospiri* e diversi altri.

[13] Cfr. in particolare Brunetta, Calendoli e Prolo, volumi citati.

tuire per il cinema un unico vastissimo «testo cui è possibile attingere senza limiti»[14]. Ma c'è di più: proprio in quegli anni, com'è noto, l'industria cinematografica comincia a rivolgersi esplicitamente ai letterati per ottenerne collaborazioni attive alla realizzazione di film, sotto forma di riduzioni di testi letterari preesistenti e di stesura di didascalie come accompagnamento delle immagini[15].

L'universo letterario è insomma un punto di riferimento forte per il cinema delle origini, sia come vastissimo repertorio cui attingere, sia come insieme di professionalità di cui servirsi. E tuttavia hanno ragione gli storici[16] quando affermano che il cinema appare fin dall'inizio egemone nel rapporto. La nuova arte sembra subito dotata di una capacità ristrutturatrice che rielabora materiali e professionalità letterarie, piegandole alle proprie esigenze. Ne è un esempio clamoroso, e lo vedremo, il rapporto di D'Annunzio con il cinema, e in particolare la vicenda della sua partecipazione alla *Cabiria* di Giovanni Pastrone.

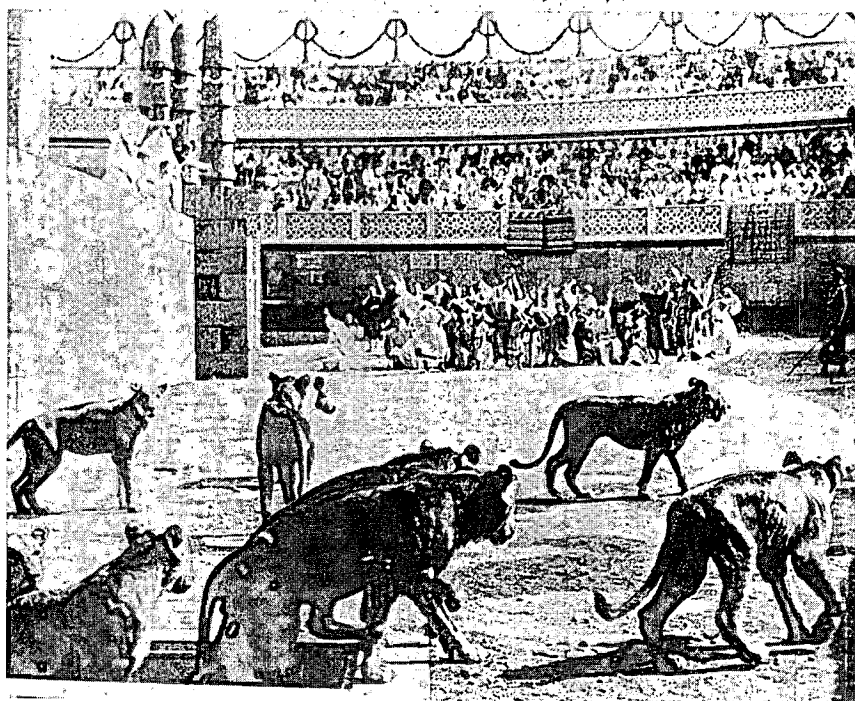
Di particolare interesse per il nostro tema è il romanzo storico, il cui studio concorre in misura considerevole alla ricostruzione delle fonti del cinema storico-romano e del clima culturale dell'epoca. Se osserviamo i titoli dei film di questo genere, troviamo che i più importanti tra loro, *Gli ultimi giorni di Pompei*, *Quo vadis?*, *Cabiria*, sono tratti da romanzi storici della seconda metà dell'Ottocento[17], e

---

[14] Così Brunetta, *Storia del cinema italiano*, cit., vol. I, p. 89.

[15] Sono gli anni in cui nasce in Francia la Film d'Art, fondata nel 1908 da letterati quali Lavedan, Rostand, Lemaître e altri, con il proposito di realizzare ricostruzioni in costume su sceneggiature di grandi letterati francesi dell'epoca e con il concorso di famosi attori della Comédie Française. In Italia avviene un fenomeno diverso nelle modalità di attuazione ma rispondente a un medesimo disegno implicito: affermare la nuova industria dello spettacolo cinematografico conquistando, con il blasone dell'arte, il pubblico borghese che abitualmente frequenta il teatro. D'altra parte i letterati non sono insensibili al nuovo mezzo. Sono ben noti gli scritti di Giovanni Papini, per esempio, dedicati al cinema; o l'attività di Guido Gozzano, interrotta per la morte prematura del poeta (cfr. in proposito Brunetta, *loc. cit.*, p. 90 e segg.). E a essi si aggiungono molti altri nomi della letteratura, coinvolti a vario titolo in soggetti cinematografici: Salvatore Di Giacomo, Roberto Bracco, Grazia Deledda, Guglielmo Zorzi, Marco Praga, Giuseppe Adami, Giovanni Verga. Dal nostro punto di vista è poi del tutto marginale che essi vivano questo rapporto col cinema sotto il segno di un profondo senso di colpa, quasi un declassamento della propria attività, accettato per motivi economici.

[16] Brunetta, *loc. cit.*, p. 92.

[17] *Quo vadis?* di Enrico Guazzoni, 1912, è tratto dal romanzo pubblicato a puntate sulla «Gazeta Polska» da Henryk Sienkiewicz tra il 1894 e il 1896; un romanzo che aveva conosciuto un vastissimo successo internazionale, grazie a fortunate traduzioni in tutte le lingue, e che era stato a lungo rappresentato nei primi del Novecento in una riduzione teatrale al Teatro Manzoni di Roma. *Gli ultimi giorni di Pompei*, il film che inaugura (nel 1908) e conclude (nel 1926) il kolossal storico-

Gli ultimi giorni di Pompei (1926) di C. Gallone e A. Palermi.
Sopra, *Quo vadis?* (1912) di E. Guazzoni.

mettono in evidenza un problema: quali mediazioni letterarie e culturali in senso ampio abbia l'immagine del mondo romano nel momento in cui il cinema la fa sua, proiettandola al massimo livello conosciuto di popolarità.

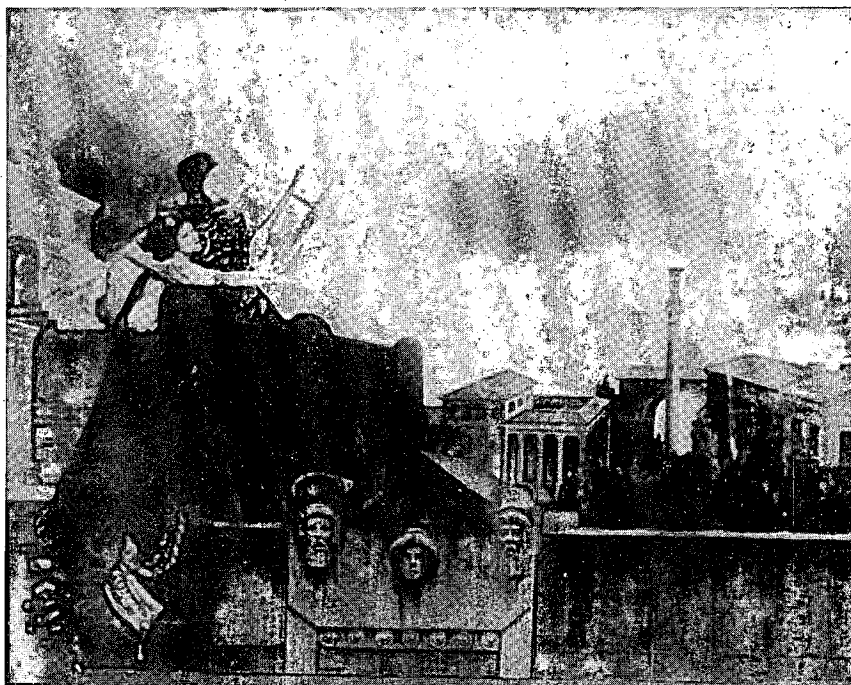
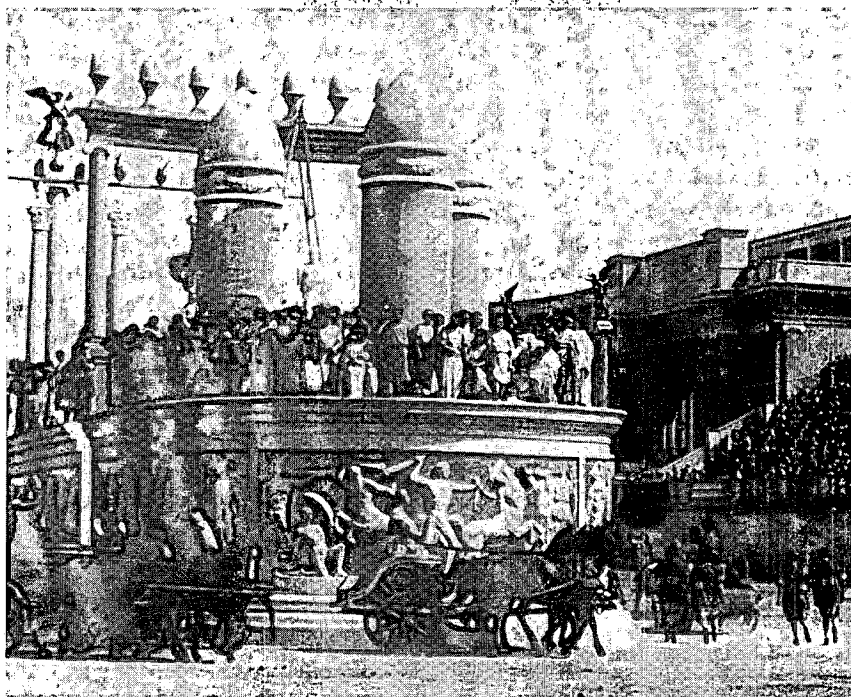
Tutto fa pensare che l'immagine di Roma in quei film sia fondamentalmente quella mediata dalla tradizione del romanzo storico anglosassone. Una tradizione che trova in Walter Scott il suo massimo alfiere e antesignano, con il corredo romantico di amori e intrighi che passa poi nei romanzi di ambientazione romana. Ora, il punto fondamentale è che proprio da Walter Scott e dal romanzo storico anglosassone siamo proiettati in tre direzioni che appaiono di grande interesse per il nostro discorso.

La prima è quella costituita dal romanzo storico italiano. Vi troviamo, oltre al Manzoni, i nomi di Grossi (*Marco Visconti*, 1834), D'Azeglio (*Ettore Fieramosca*, 1833, *Niccolò de' Lapi*, 1841), Cantù (*Margherita Pusterla*, 1838), Guerrazzi (*L'assedio di Firenze*, 1836; *Beatrice Cenci*, 1853). Quasi tutti i romanzi citati saranno trasposti in film negli anni Dieci. Ma troviamo anche, e si direbbe in modo più pertinente rispetto al tema specifico della romanità, Raffaello Giovagnoli, che nel 1874 pubblica il romanzo *Spartaco*, largamente diffuso anche all'inizio del nostro secolo, e il drammaturgo Pietro Cossa, cui si deve la produzione di tragedie come *Nerone* (1872), *Cola di Rienzo* (1874) e *Messalina* (1876), rappresentate al Teatro Valle di Roma[18].

La seconda direzione cui siamo sollecitati dal riferimento a Walter

---

romano delle origini della nostra cinematografia (per non dire della versione del 1913, realizzata da Enrico Vidali), è tratto nelle sue tre versioni (le altre due rispettivamente di Luigi Maggi e della coppia Carmine Gallone e Amleto Palermi) dal notissimo romanzo omonimo di Edward George Bulwer-Lytton, conosciuto in Italia fin dal 1865. Si ricordi per inciso che Lytton fu scrittore prolifico, che si cimentò in tutti i generi alla moda, e che al suo romanzo di ambientazione pompeiana non dev'essere stato estraneo il nuovo impulso dato agli scavi nella cittadina campana, proprio intorno al 1860, con la direzione di Giuseppe Fiorelli, che costituì la svolta moderna, sia dal punto di vista del metodo sia da quello degli investimenti, nel processo di recupero e conservazione del sito. Sempre un romanzo storico, scritto nel 1854 dal cardinale inglese Nicholas P.S. Wiseman, è fonte del film *Fabiola* ovvero *I misteri delle catacombe*, girato in una prima versione nel 1913 dalla Pasquali-films di Torino e in una seconda del 1917 da Enrico Guazzoni. Si tratta di tre autentici best-sellers dell'epoca, cui ne va aggiunto un altro, *A Tale of Christ*, scritto nel 1884 dal romanziere nord-americano Lew Wallace (generale nella guerra di secessione), che è alla base dei diversi *Ben-Hur* americani, dalla prima versione del 1907 di Sidney Olcott a quella del 1925 per la regia di Fred Niblo, fino a quella più famosa e recente, del 1959, per la regia di William Wyler. Il romanzo di Wallace era conosciuto in Italia, e non è escluso che la corsa delle quadrighe nel film *Messalina* di Guazzoni (1923) vi fosse ispirata, prima di ispirare cinematograficamente quella del *Ben-Hur* di Niblo.

[18] Cfr. Calendoli, *op. cit.*, p. 71.

Nerone (1909) di L. Maggi. Sopra, _Messalina_ (1923) di E. Guazzoni.

Scott è quella che mette in gioco il melodramma lirico italiano. Com'è noto, infatti, le opere dello Scott furono oggetto di molteplici rielaborazioni musicali. Si pensi, per esempio, alla *Donna del lago* di Rossini, all'*Ivanhoe* di Pacini, alla *Lucia di Lammermoor* e alla *Elisabetta al castello di Kenilworth* di Donizetti. È vero che qui siamo lontani dal filone storico-romano, ma crediamo di poter affermare, e mostrare tra poco, che la cultura del melodramma lirico è presente e attiva anche nel filone che più ci interessa.
La terza direzione verso cui siamo spinti dal romanzo storico anglosassone è quella relativa alle arti figurative, che come vedremo sono una fonte di primaria importanza per i film del filone storico-romano. In particolare siamo sollecitati a percorrere la via che porta dalla cultura letteraria romantica inglese a correnti come quella dei preraffaelliti e, con le opportune mediazioni, al simbolismo e alla figuratività liberty.
Qui dobbiamo ancora una volta operare un rinvio, poiché del discorso sul melodramma e di quello sulle arti figurative ci occuperemo nei paragrafi quarto e quinto di questo lavoro.

3. Fonti spettacolari del film storico-romano

Per questo punto dobbiamo riferirci al breve ma interessante studio di Mario Verdone[19], che indica gli spettacoli del circo in epoca vittoriana come fonte certa del filone. Verdone osserva come vi sia tutta una tradizione che mette in gioco i caroselli storici, gli ippodromi napoleonici, le arene, spettacoli equestri e circensi tra i quali hanno un'importanza considerevole proprio le "attrazioni" costituite dalle ricostruzioni di avvenimenti e scenografie della Roma antica. Nel 1889, per esempio, il circo Barnum presenta all'Olympia di Londra *Nerone o la distruzione di Roma* con tanto di incendio finale. Rinviando allo studio di Verdone per ciò che

[19]*Preistoria del film storico*, nel libro di autori vari *Il film storico italiano*, cit. Ma si vedano anche: *Les spectacles à travers les ages*, Editions du Cygne, Paris, 1931 (il primo volume, dedicato al teatro, circo, music-hall, caffè-concerto, cabaret); Alex Coutet, *La vie du cirque*, Grenoble/Paris, B. Arthaud, 1948; Alessandro Cervellati, *Storia del circo*, Bologna, Poligrafici Il Resto del Carlino, 1956; Marian Murray, *Circus! From Rome to Ringling*, New York, Appleton-Century Crafts, Inc., 1956; A.H. Saxon, *Enter Foot and Horse. A History of Hippodrama in England and France*, New Haven/London, Yale University Press, 1968; Giancarlo Pretini, *La grande cavalcata*, Udine, Trapezio, 1984. In *Les spectacles à travers les ages* si dice tra l'altro (p. 223) che nell'ippodromo parigino vicino alla Porte Dauphine si hanno nel 1854 spettacoli in cui appaiono «corse di cavalli in libertà, (...) corse con carri romani, acrobati, ginnasti, grandiose pantomime quali il *Trionfo romano*, un Nerone con corse di carri, una *Festa dai Rajah*, una fantasia araba», ecc.

concerne la presenza di precisi elementi cinematografici già in questi spettacoli circensi, ricordiamo soltanto che il *Nerone* del Cossa è del 1872, la *Messalina* del medesimo autore è del 1876, e *Ben-Hur* dell'americano Wallace, con la sua scenografica e... circense corsa delle bighe, è del 1884. Sembra di poter definire legittimamente un contesto spettacolare molto ampio, in cui si intersecano motivi di provenienza la più apparentemente disparata, in realtà legati da affinità profonde e da rinvii testuali assai probabili.

4. Altre fonti del film storico-romano: architettura e figuratività liberty. Il cinema come elemento modernista

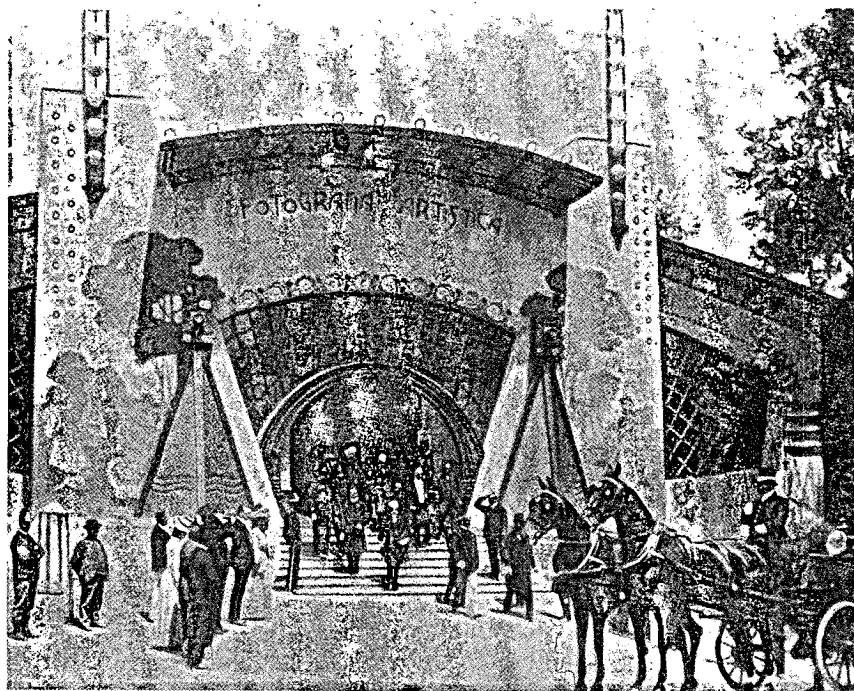
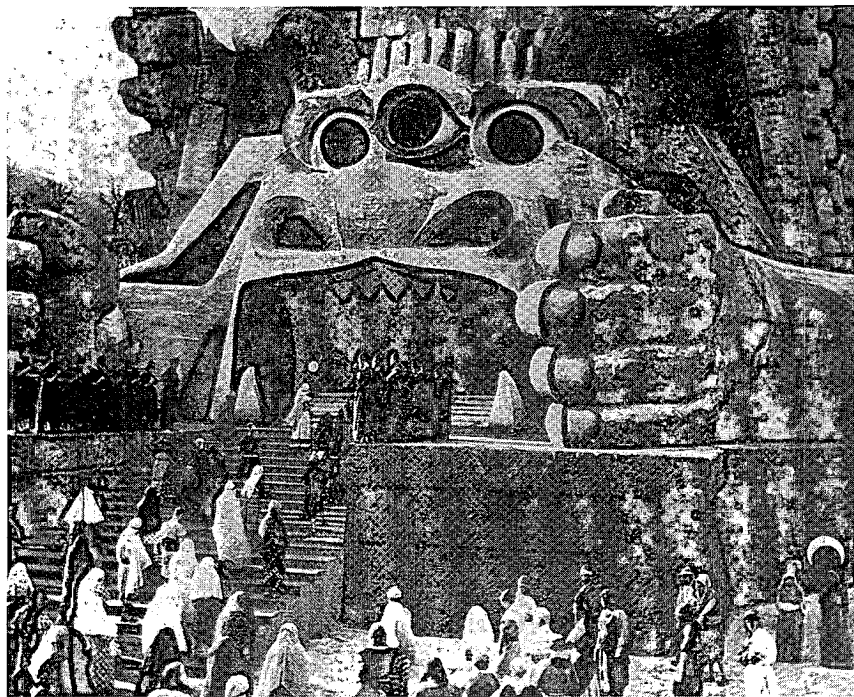
Si è detto che il romanzo storico, in particolare quello di ambientazione medievale del tipo *Ivanhoe*, invita a interrogarsi sul ruolo che nel nostro discorso svolgono il melodramma lirico italiano e la cultura figurativa liberty. Quanto a quest'ultima, la prima osservazione da fare riguarda l'Esposizione d'arte figurativa moderna tenuta a Torino, la città della Ambrosio, della Itala e di *Cabiria*, nel 1902, con la presenza di eminenti artisti dell'art nouveau, quali per esempio Mackintosh, Hoffmann, Olbrich. Com'è noto, è proprio a quella esposizione che si deve il diffondersi in Italia, sia pure a livelli piuttosto superficiali, del gusto modernista, che nel nostro paese dà luogo alla figuratività liberty. Gli stessi padiglioni della mostra, disegnati dall'architetto Raimondo D'Aronco, costituirono una sorta di dichiarazione di poetica del nuovo stile. Uno stile che, soprattutto nella versione italiana, trova nella decorazione artigianale il campo privilegiato, con le sue stoffe e i suoi arredi floreali, di cui c'è evidentissima traccia in film come *Marcantonio e Cleopatra* (1913) di Enrico Guazzoni o *Cabiria*.
In Italia il liberty si scontrò con tutta una tradizione accademica legata a uno storicismo nazionalistico che ridusse a poco più che una moda quello che in altri paesi fu l'inizio di una revisione profonda del rapporto tra arte e società. A questa moda sono tutt'altro che estranei (e d'altra parte non lo sono neppure ai paralleli movimenti europei dello Jugendstil, dell'art nouveau e della secessione viennese) i motivi «esotici». Contro gli stili storici del passato e contro il "realismo" della scuola impressionista, il modernismo propone una ricerca di stilizzazione che appare influenzata dalla pittura orientale giapponese e cinese ma anche, soprattutto in Italia, dagli arabeschi ottomani, dalla contaminazione tra i modelli europei e gli elementi moreschi presenti nell'arte della penisola.
Non va dimenticato in proposito che Ernesto Basile, l'architetto

che con il D'Aronco e il Sommaruga meglio rappresenta l'adesione italiana al modernismo, è palermitano, profondo conoscitore dell'architettura siciliana e arabo-normanna, e che proprio a Palermo egli realizza negli anni a cavallo tra i due secoli le sue opere liberty più significative[20]. Lo stesso D'Aronco, poi, lavora dal 1892 come architetto-capo del sultano Abdul Hamid a Istanbul, realizzandovi in piena libertà le sue più felici architetture, mediante una rilettura modernista dell'arte islamica.

Ebbene, osservando gli elementi figurativi dei film storico-romani (dalle scenografie alle didascalie) e spesso anche i plot, le storie che essi raccontano, vi troviamo in modo evidentissimo proprio questi elementi: le culture dell'Africa mediterranea (e qui appare determinante la politica coloniale che culmina nel 1911 nella guerra libica), per esempio gli Egiziani di *Marcantonio e Cleopatra* e i Cartaginesi di *Cabiria*; l'incrociarsi della moda liberty (soprattutto nella decorazione) e dello storicismo architettonico ottocentesco, particolarmente forte nel nostro paese. Talvolta questa contrapposizione di motivi viene giocata in superficie, così che ne risulta stemperata la forza sia dell'uno sia dell'altro. Ed è a questo gioco superficiale che si deve probabilmente quell'impressione di kitsch che spesso proviamo davanti a questo genere di film.

In altri termini, troviamo in atto, a nostro avviso, nel filone storico-romano, da un lato la tradizione degli stili storici architettonici e dall'altro il modernismo. I primi risalgono a quel contesto che aveva portato in Italia, dal 1880 circa in poi, a restauri e completamenti di edifici antichi (per esempio, la facciata del Duomo di Milano e quella di Santa Maria Novella a Firenze), all'edificazione o alla decorazione di edifici nuovi in stile antico, per lo più medievale: la chiesa protestante americana di S. Paolo a Roma, decorata a mosaico dal pittore preraffaellita Edward Burne-Jones; il Borgo medievale al Valentino, costruito a Torino nel 1882, con

---

[20] Ricordiamo per tutte la Villa Igea, costruita per la famiglia di imprenditori palermitani Florio alla periferia della città. La villa si presenta come una residenza di dimensioni principesche e al tempo stesso come un segnale di grande sobrietà, del tutto in linea con la funzione sociale, di imprenditori moderni di alto livello, svolta dai Florio. L'impianto complessivo della villa, un lungo corpo quadrangolare che guarda il mare, in prossimità del porto commerciale, ripete rileggendoli con rigore filologico i modi dell'architettura araba del Palazzo dei Normanni. La decorazione dell'esterno, un gioco lineare di maioliche policrome, è altrettanto contenuta e concorre a definire l'austera eleganza dell'insieme. All'interno, la famosa Sala da tè, con la sua decorazione lignea e i dipinti murali floreali, appare anch'essa come una rilettura filologica del rapporto tra interno ed esterno proprio dell'architettura arabo-normanna (si pensi alla Cappella Palatina, o forse più ancora, per il suo carattere laico, alla Sala di Ruggero). Complessivamente si può dire che la villa contrappone alle modalità ripetitive dell'eclettismo allora in voga l'austerità e il rigore filologico nella rilettura del passato più glorioso della città.

Il padiglione della fotografia, di R. D'Aronco, alla 1ª Esposizione di arte decorativa moderna, Torino, 1902. Sopra, *Cabiria* (1914) di G. Pastrone: ingresso del tempio di Moloch.

intento didattico: riproporre integralmente un borgo piemontese del sec. XV per l'Esposizione del 1884.
Questa tradizione degli stili storici nel nostro paese e la sua intenzione didattica non priva di un'impronta nazionalista è ben presente nei film del filone storico-romano. Prendiamo per esempio le dichiarazioni dello stesso regista di *Marcantonio e Cleopatra*, apparse sul «Giornale d'Italia» nell'autunno del 1913: nell'esaltare la funzione didattica del film, Guazzoni sottolinea l'opera di ricostruzione sua e della «legione di artisti e di operai della Cines» che «si sono accinti al paziente lavoro di ricostruire parti intere di città, palazzi, monumenti, aule, saloni, fontane, vasche, mobili, armi e vestiari, in modo che ogni cosa corrispondesse alla più assoluta verità storica». Nelle parole di Guazzoni appaiono con notevole evidenza alcuni motivi su cui ci siamo soffermati, da quello didascalico (che qui trova peraltro una chiara, anche se non esplicita, motivazione economica, di mercato) a quello spettacolare-circense, e infine, a quello romantico di origine letteraria (con il riferimento all'amore che finisce tragicamente)[21].
Su questa base storicistica si innesta il discorso modernista, che presenta qui due versanti. Il primo è prevalentemente di superficie, ed è costituito dai modi della decorazione liberty, presente in questi film negli ambienti imperiali e tardoantichi, non di rado attraverso una policromia bizantineggiante e arabizzante, più spesso attraverso un gioco di rilettura delle pitture pompeiane, in particolare le illusionistiche prospettive architettoniche del terzo stile[22]. Di entrambi i modi abbiamo esempi in film come *Cabiria*,

---

[21] «Nessun argomento poteva meglio attrarre ed appassionare un artista di quello che attraverso i personaggi di Marcantonio e Cleopatra ha avuto tanto peso sui destini del mondo antico. Esso presenta anzitutto l'occasione di far sfilare dinanzi agli occhi dello spettatore i luoghi più caratteristici dell'antica Roma e dell'antico Egitto, che ognuno si è impressi in mente sui banchi della scuola, ma non ha mai veduti, né avrebbe modo di vedere realmente neppure spendendo i tesori di Creso. Offriva poi la possibilità di ricostruire sbarchi e battaglie, che sono rimaste tra le più memorabili di quei tempi e che non senza trepida commozione si vedranno riprodotte sullo schermo del cinematografo. E infine gli amori di Marcantonio e Cleopatra, oltre ad essere di per se stessi uno dei soggetti più appassionati della storia, si prestavano magnificamente alla ricostruzione della vita che si menava nella fastosa corte dei Tolomei, con scene di intimità piene di fascino per il loro sfarzo».

[22] Motivi pompeiani sono d'altra parte diffusissimi nell'architettura dell'epoca, soprattutto negli edifici (che sono quelli che più ci interessano, anche fuori del liberty vero e proprio) che mostrano di integrare ecletticamente i più diversi stili storici. Esempi evidenti ne sono le diverse Gallerie e i Politeama che troviamo nelle città italiane, tra cui citiamo, per contiguità con il lavoro del Basile (il cui padre peraltro era stato uno dei principali esponenti dell'architettura siciliana della seconda metà dell'Ottocento), il Politeama palermitano. Questo edificio mostra le

Il Politeama Garibaldi (1867-74) di G. Damiani Almeida. Sopra, *Cabiria* (1914) di G. Pastrone: cortile della casa di Batto.

Marcantonio e Cleopatra e *Gli ultimi giorni di Pompei*. D'altra parte, il cosiddetto terzo stile pompeiano riflette il gusto dell'età cesariana, che amava i motivi di ispirazione egizia al punto da produrre una corrente di gusto egittizzante, in modo analogo a quanto accadrà nel napoleonico stile impero. Il liberty appare in questi film come un relais che rilegge l'esotico nel classico, rifondendo con gusto moderno, o per lo meno *à la page*, gli elementi eterogenei di un'immagine dell'antichità romana che ci appare ancora una volta filtrata da molteplici mediazioni.
Tuttavia, forse il modernismo è da leggersi, in questi film, non tanto nell'impianto scenografico e decorativo quanto in un secondo versante, più complesso e di non immediata evidenza, ma probabilmente più consistente e certo in ultima analisi determinante: *quello costituito dal cinema stesso.*
Il vero elemento modernista, l'elemento ristrutturante per eccellenza, quello che incarna in definitiva in questi film i presupposti modernisti dell'unità progettuale e della fiducia (sia pur problematica) nelle nuove tecniche seriali, quell'elemento appare essere il cinema in sé considerato. Esso è la nuova arte, radicalmente legata al progresso tecnologico e all'industria, e dotata anche per questo di una forza che presto si rivelerà superiore ai modelli preesistenti. È il cinema che manipola e ristruttura la massa di materiali a disposizione, con una capacità organizzativa e di diffusione che costituirà di per se stessa un motivo di profonda trasformazione del campo spettacolare.

5. *Cabiria* e il melodramma

Di questa forza sono consapevoli i pionieri della nuova arte, e in particolare le due figure più significative del filone storico-romano: Guazzoni, che dopo una iniziale attività di pittore lavorò a lungo per la romana Cines; e Pastrone, sagace filmaker ante litteram, che non trascura le leggi del mercato (che anzi contribuisce a definire), lavorando come produttore, oltre che come regista, al più famoso kolossal della storia del cinema muto italiano.

---

più diverse ispirazioni: la copertura è in ferro e vetro, secondo i modelli ottocenteschi d'oltralpe; parigina è pure l'ispirazione dell'arco trionfale con la quadriga sovrastante; l'interno dell'arco, peraltro, a causa della lunghezza e forma dei piedritti, tende verso l'ogiva dell'arco arabo; il mondo classico è richiamato dalla pianta rotonda dell'edificio, nonché dalle colonne doriche e ioniche, dipinte alla maniera pompeiana, come pure di rosso pompeiano sono dipinti i muri dei due loggiati; la parte posteriore dell'edificio, infine, con la scansione dei rettangoli del bugnato, rinvia alle architetture di Leon Battista Alberti, in particolare al fiorentino palazzo Rucellai, del quale ripete le proporzioni dei conci.

È ora a *Cabiria* che converrà fare riferimento, perché esso si presenta come una sintesi di grande interesse dei motivi fin qui illustrati e permette di affrontare agevolmente i discorsi che ci eravamo proposti a conclusione di questo lavoro: il rapporto con D'Annunzio e il dannunzianesimo, il rapporto con il melodramma, e infine l'aspetto politico-sociale del filone (un aspetto quest'ultimo che tratteremo solo tangenzialmente).
I rapporti tra D'Annunzio e il cinema furono molteplici. Quelli che qui maggiormente ci interessano sono quelli relativi agli adattamenti da soggetti dannunziani e alla collaborazione attiva a film. La storia di questi rapporti è nota[23], ma vale la pena riassumerne le linee, perché sono di particolare importanza per il chiarimento del ruolo della cultura del melodramma musicale in *Cabiria*, un aspetto che è stato finora poco trattato e che ci sembra centrale per la comprensione del posto che il film occupa nella storia del cinema non soltanto italiano. È proprio a questo proposito, poi, che vedremo convergere, come si è avvertito all'inizio, una prospettiva di lavoro sulle fonti e un'analisi di tipo semiologico-strutturale. Procediamo per gradi.
Nel 1911 D'Annunzio firmò un contratto con Arturo Ambrosio che prevedeva che il poeta avrebbe fatto pervenire sei soggetti sceneggiati alla Ambrosio nell'arco di alcuni mesi, e ne avrebbe ricevuto un corrispettivo di duemila lire a soggetto. La Ambrosio produsse nel 1911 *La fiaccola sotto il moggio*, *La figlia di Jorio*, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, *La Gioconda*, *La nave*; e nel 1912 *L'innocente*. Tuttavia D'Annunzio, pur percependo una somma, sembra, di ventimila lire, non mise mano alle sceneggiature, che furono opera di Arrigo Frusta. In realtà, la vera collaborazione di D'Annunzio con il cinema fu la sola *Cabiria*, e anche questa molto limitata quantitativamente, anche se importante.
La storia di questa collaborazione ha inizio con una idea manageriale di Pastrone, direttore della Itala, che dopo aver impostato il film, e in modo praticamente definitivo, chiede in sostanza a D'Annunzio di apporvi la propria firma, al fine di garantirne il successo. Per un compenso di cinquantamila lire il poeta cambia il titolo (da *Il romanzo delle fiamme* a *Cabiria*, assai meno dannunziano per la verità), cambia i nomi dei personaggi, scrive le didascalie, sulla falsariga di quelle approntate da Pastrone, ma modificandone radicalmente il tono e il senso più profondo, e si attribuisce la paternità del soggetto e del film. Il nome di Pastrone non appare mai, e solo l'opera degli storici del cinema ristabilisce la verità sulla paternità dell'opera. Pastrone, infatti, anche dopo aver abbandonato il cinema per studi (non ortodossi) di medicina

[23] Cfr. Calendoli, *loc. cit.*, pp. 74 e segg.

dopo il 1921, non venne mai meno al contratto stipulato. Detto questo, va però aggiunto che l'intervento di D'Annunzio non fu soltanto formale, ma a suo modo incise profondamente sul film. Le immagini e le didascalie, infatti, sono portatrici di significati ben diversi tra loro. Se le prime, com'è stato osservato, rappresentano la storia di Maciste, il gigante buono che persegue il suo ideale di eroe popolare che lotta per la salvezza della giovane e indifesa Cabiria, le didascalie costruiscono piuttosto la «storia della magnanimità romana in lotta con la barbarie cartaginese»[24]. In ciò *Cabiria* appare in sintonia con un clima politico che era culminato nel 1911 nella campagna di Libia. È stato anche detto che le didascalie insistono sulla storia del fuoco, e mostrano bene la sensualità raffinata e compiaciuta che contraddistingue l'intera opera dannunziana[25].

Ma c'è un altro aspetto che va messo in luce, e che ha a che fare con una lettura strutturale, e non solo storico-filologica, del film. Si tratta della particolare funzione che le didascalie svolgono nel testo. È una funzione lirica, emotiva; si ha l'impressione che alle parole delle didascalie sia affidato quanto nel film è legato alle emozioni, quanto è in grado di far alzare il tono emozionale dell'opera. Le immagini costituirebbero, in questa prospettiva, una specie di sfondo, una sorta di coro sul quale si staglia la voce, il canto, l'assolo costituito dalle didascalie dannunziane.

L'utilizzazione di una terminologia musicale è tutt'altro che arbitraria e marginale, se solo consideriamo che:

1) il film contiene un'invocazione a Moloch, il dio del fuoco cui Cabiria deve essere sacrificata, che fu musicata da Ildebrando Pizzetti — la *Sinfonia del fuoco* — e rappresentata con l'intervento di un'orchestra, di un baritono e di un coro, nelle prime rappresentazioni del film a Milano e a Roma;

2) l'intervento dell'orchestra e del coro richiese vere e proprie "prove generali", cui fu invitata la stampa, sul modello delle rappresentazioni liriche di maggior richiamo;

3) la prima romana, al Costanzi, ebbe l'aggiunta di una ouverture musicale;

4) il film fu presentato e reclamizzato come "cinedramma lirico" e alle porte dei teatri si vendevano i testi delle didascalie, riccamente stampati per iniziativa di Pastrone, e reclamizzati dai venditori come "libretti dell'opera"[26].

---

[24] Calendoli, *loc. cit.*, p. 104. Le didascalie del film furono pubblicate dalla Italafilm, Torino, nel 1914 con il titolo: Gabriele D'Annunzio, *Cabiria. Visione storica del terzo secolo a.C.*

[25] *Ivi.*

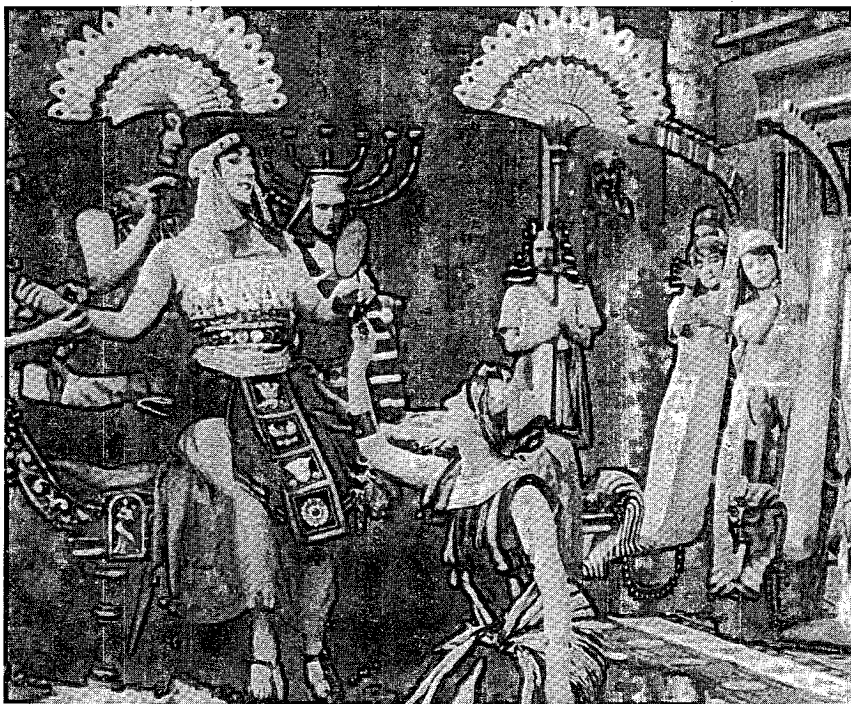
[26] Cfr. Calendoli, *op. cit.*, pp. 93-94, che tuttavia non sviluppa l'argomento né nella

Nel caso di *Cabiria*, insomma, l'utilizzazione della musica d'accompagnamento, normale nel cinema muto, si fa più pregnante, al punto da diventare parte integrante del film, ma anche oltre, a nostro avviso: *al punto da diventare uno dei principi di costruzione del film, rintracciabile in una sua lettura strutturale.*
I documenti storici ci portano a interrogarci sulla funzione forte svolta dalla musica nel film di Pastrone. Un'analisi del testo mostra, a nostro parere, che l'intervento della musica è profondamente radicato all'interno della struttura del film. In particolare, appare emergere dominante la tradizione del "bel canto" italiana, utilizzata a contrasto con la nuova arte popolare, il cinema.
Nel film, infatti, e restando puramente e semplicemente alle immagini e alle didascalie (senza mettere in gioco, cioè, la musica di Pizzetti), possiamo distinguere le due componenti secondo due serie contrapposte. Da un lato abbiamo il film di Pastrone, con l'eroe popolare, il grande spettacolo, il primo articolarsi di un linguaggio nuovo, quello del cinema, tutto orientato verso le masse, con una certa azione interna, ma prevalentemente (salvo l'ultima parte) sorretto dalla spettacolarità piuttosto statica delle scenografie[27]. Dall'altro lato abbiamo le didascalie dannunziane, ricche di musicalità, luogo deputato per l'intensificazione emozionale del film (e l'aspetto retorico è precisamente uno degli indici empirici di questa funzione emotiva)[28]. È come se le didascalie costituissero un nuovo personaggio che si stacca sullo sfondo corale costituito dal cinema, come l'assolo nella partitura sinfonica, come il "bel canto", la parola musicata (musicale), lirica, si individua nel suo rapporto con l'orchestra.
Quella discrepanza che gli studiosi hanno bene messo in luce tra film e didascalie non è altro, a nostro avviso, che la contrapposizione della tradizione lirica italiana alla nuova arte del cinema. Una contrapposizione forse non prevista, ma sicuramente accettata da Pastrone come parte di un disegno che prevedeva la conquista al cinema del pubblico non solo popolare ma anche borghese. Un

---

direzione di una lettura strutturale né in quella di una messa in chiaro del rapporto con la cultura melodrammatica.

[27] Si ricordi peraltro la qualità delle innovazioni tecnico-linguistiche messe in atto da Pastrone nella sua regia: grandi scenari tridimensionali, di dimensioni naturali, al posto dei fondali dipinti in uso all'epoca; e poi l'uso espressivo del carrello e della panoramica, sottolineato tra gli altri da Georges Sadoul (*La tecnica rivoluzionaria nella Cabiria di Pastrone*, in «Cinema», n. 58, marzo 1951), un uso espressivo che qui assume una rilevanza stilistica superiore a ogni esempio del passato (con qualche riserva per il *Marcantonio e Cleopatra* di Guazzoni, che mostra una sapienza cinematografica del tutto particolare).

[28] Sulle funzioni del linguaggio cfr. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

***Marcantonio e Cleopatra* (1913) di E. Guazzoni**

pubblico che viveva intensamente la musicalità, com'è testimoniato dalla cultura dei salotti, per i quali venivano composte e cantate abitualmente le romanze da camera, le canzoni, il repertorio che va sotto il nome appunto di "musica da salotto", e i cui compositori più noti erano Luigi Arditi (1822-1903), Pier Paolo Tosti (1846-1916), Pier Adolfo Tirindelli (1858-1937).
D'Annunzio d'altra parte fu in diretto contatto con queste produzioni. A parte le diverse composizioni di Pizzetti per opere dannunziane, anche il Tosti musicò brani del poeta, per esempio la canzone per canto e pianoforte *L'alba separa dalla luce l'ombra* o la canzonetta napoletana *'A vucchella*. Va inoltre ricordato il sodalizio tra D'Annunzio e il pittore Francesco Paolo Michetti, anch'egli pescarese e attento allo studio delle tradizioni abruzzesi, al pari del Tosti che, nativo di Ortona, presso Chieti, si dedicò a un'importante raccolta di canti popolari della regione. I tre erano d'altronde in grande familiarità, rappresentando alcune delle voci più alte del cosiddetto "cenacolo" di intellettuali che si riunivano al Convento Michetti a Francavilla nel periodo a cavallo tra i due secoli[29].

---

[29] Del Cenacolo facevano parte anche il poeta Carmelo Errico, autore di diversi testi di romanze del Tosti, e il giornalista Edoardo Scarfoglio, iniziatore del giornalismo italiano e marito di Matilde Serao.

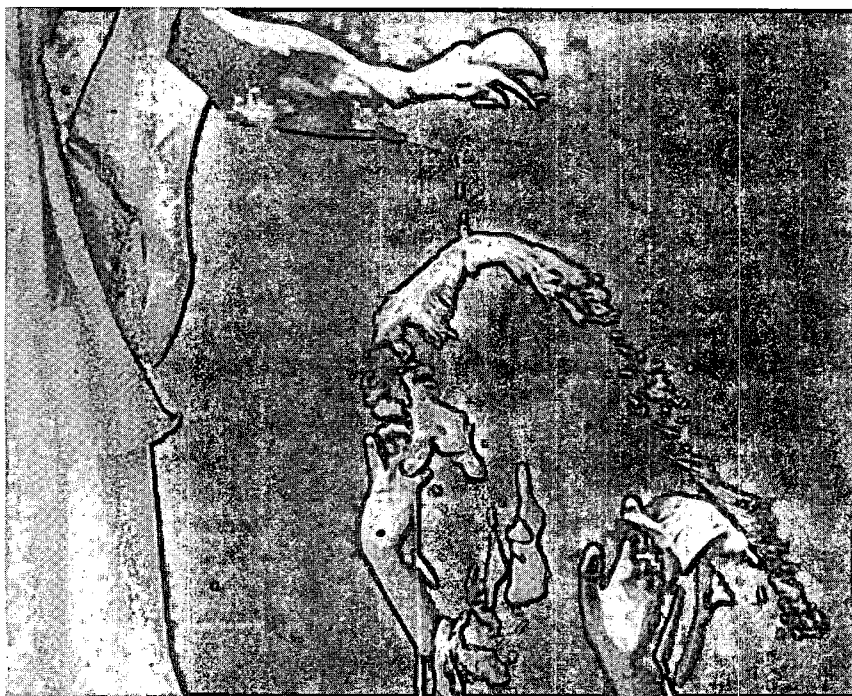
La cultura dei salotti è ben presente nelle opere dannunziane anche a livello di fabula: i protagonisti di questi romanzi parlano abitualmente tra loro di letteratura, d'arte e di musica. I soggetti delle romanze da camera, peraltro, riecheggiano un clima che il dannunzianesimo farà proprio, contribuendo ad alimentarlo e a protrarlo nei primi decenni del secolo. Un clima bene indicato fin dagli stessi titoli: *Ideale, Segreto, Il bacio, L'estasi, Sogno, Tormento, Tristezza, Vorrei morire, Addio*[30].

6. Il contesto storico-sociale: l'idea della romanità, il cristianesimo.

A quest'ultimo argomento accenneremo soltanto. Si è già visto come *Cabiria* rappresenti anche la contrapposizione tra l'ideale di una Roma magnanima, di una società di diritto, e l'immagine torbida di una Cartagine primitiva e dedita ai sacrifici umani.
Si tratta di due immagini perfettamente adeguate, come si è detto, al contesto che era sfociato nella campagna libica nel novembre del 1911. Una guerra, quella africana, che dà luogo a molti documentari, prevalentemente centrati nella produzione del 1911-12. Nei titoli delle case produttrici troviamo, per esempio, sei serie dedicate alla *Tripolitania e Cirenaica*, *I costumi della Libia*, *Tripoli*, *Via Tripolina*, *Cartagine*, sei serie dedicate alla *Somalia*, e ancora, tra gli altri, documentari sui *Paesaggi egiziani*, e sul *Regno dei Faraoni*. A questi documentari attinge anche il genere storico-romano dopo il 1911-12: così le sfingi di Karnak appaiono in *Marcantonio e Cleopatra* e in *Christus*, il film di Antamoro del 1916, in cui si utilizzano anche riprese documentarie delle Piramidi, dei propilei di Kephren, del tempio di Amon, della sfinge di Memphis. Tutti questi luoghi sono indicati con il loro nome nelle didascalie che accompagnano le immagini. Anche nel film di Guazzoni si fa largo uso di brani documentari su sfingi e piramidi.
Quanto alla contrapposizione tra Roma e l'Africa, essa è evidentissima nei film citati. In *Gli ultimi giorni di Pompei*, poi, è centrale la figura del malefico sacerdote egiziano Arbace, che viene così pre-

---

[30] A titolo di esempio riportiamo il testo della canzone *L'alba separa dalla luce l'ombra*, di G. D'Annunzio, musicata dal Tosti: «L'alba separa dalla luce l'ombra e la mia voluttà dal mio desire. O dolci stelle, è l'ora di morire. Un più divino amor dal ciel vi sgombra. Pupille ardenti, o voi senza ritorno stelle tristi, spegnetevi incorrotte! Morir debbo. Veder non voglio il giorno, per amor del mio sogno e della notte. Chiudimi, o Notte, nel tuo sen materno, mentre la terra pallida s'irrora. Ma che dal sangue mio nasca l'aurora e dal sogno mio breve il sole eterno, e dal sogno mio breve il sole eterno».

sentato nella prima didascalia che lo riguarda nell'edizione del 1926: «Arbace, il misterioso egiziano, maestro di magia, temuto per la sua occulta potenza in tutta Pompei».
Va osservato infine che la cultura africana, quella romana e quella cristiana appaiono complessivamente messe in sequenza come stadi successivamente più alti della storia umana. A coronamento del discorso, infatti, la *Fabiola* del 1917, diretta da Guazzoni, si conclude con una dissolvenza in cui l'ara pagana cede il posto alla croce cristiana. Subito prima, una didascalia, collegata con il battesimo finale di Fabiola, recita: «Per virtù del sangue dei martiri l'anima di Fabiola sorge pura verso la luce di quella Roma onde Cristo è romano».
Sono parole che si commentano da sole e che riassumono il ruolo che anche il cinema, in quei due decenni, svolge nel proporre alla nazione un motivo, la romanità/cristianità, capace di concorrere alla coesione del nuovo stato italiano, secondo un progetto culturale noto e ben più vasto del campo cinematografico, come pure dello stesso impegno italiano nella prima guerra mondiale. Ciò che il cinema dà di suo è la notevole popolarizzazione di questo ideale, attraverso il ricorso all'avventura, all'emozione, e soprattutto attraverso se stesso come nuovo linguaggio, capace di arrivare facilmente al pubblico di massa.

***Fabiola* (1917) di E. Guazzoni**

Aspetti psicologici della censura cinematografica

Alberto Angelini

La nozione di censura rappresenta tradizionalmente un argomento privilegiato di scontro e confronto sul piano critico e istituzionale. Denunciare gli interventi di controllo e manipolazione, di occultamento o travisamento di fatti reali o produzioni artistiche è stato generalmente considerato un gesto razionale e progressista, capace di trasformarsi automaticamente in operazione di critica ideologica, in nome della verità e della libertà d'espressione. In effetti, la critica della nozione tradizionale di censura determina la denuncia delle contraddizioni ideologiche che essa concretizza, e sottintende il proposito di evidenziare i rapporti sociali cui essa fa riferimento. In tal senso si comprende perché, mentre la tradizione degli interventi censori sulla produzione filmica e televisiva si ripete secondo norme e rituali relativamente stabili, il dibattito sull'accesso e sul controllo dell'informazione ha toccato livelli altissimi di partecipazione collettiva.
Nel settore cinematografico l'accezione comune della parola censura è dominata dal senso istituzionale e giuridico del termine. Si intende concretamente, con esso, l'insieme delle istituzioni incaricate di controllare e trasformare, in genere mediante semplice mutilazione, i film già realizzati, prima della loro immissione nel circuito distributivo. Poco meno frequente è l'accezione che vede nella censura un intervento repressivo, a posteriori, su film già circolanti, quando i messaggi devianti in essi contenuti abbiano casualmente superato la barriera della censura preventiva. Si configura, in questo caso, l'ipotesi di reato, e il significato del termine si potrebbe accostare alla valenza propria del linguaggio burocratico, ove per censura s'intende, appunto, la sanzione disciplinare comminata al funzionario non rispettoso delle norme impostegli dal suo ruolo.
Dal punto di vista strettamente psicologico è interessante osservare che, ben più raramente, si prende in considerazione l'intervento di forze censorie nei momenti iniziali della produzione filmica. Tale produzione, infatti, nel suo aspetto legato alla creatività artistica è frequentemente associata a matrici culturali romantiche di tipo mentalista, per definizione non sottoponibili a controllo, nel momento iniziale della loro espressione. Ben raramente viene colto l'aspetto censorio relativo ai modi di organizzazione intellettuale del discorso filmico, quando esso non ha ancora assunto una consistenza fisica, quando cioè non è ancora comunicabile e, quindi, controllabile.
Si deve constatare che la saggistica relativa al tema ha sempre trovato difficile

*sganciare la nozione di censura dalla sua configurazione istituzionale. Tra le rare eccezioni va ricordato M. **Foucault** che in* L'ordine del discorso *(1972)*[1] *ha tentato una analisi complessiva del fenomeno, e, in campo specificamente cinematografico, C. Metz (1972)*[2] *che col termine di "censura ideologica" ha descritto il processo di «interiorizzazione abusiva delle istituzioni» da parte di chi finisce per identificare il controllo a posteriori con una imposizione preventiva. Questo processo di interiorizzazione della censura può essere accostato all'accezione psicoanalitica del termine. Per essa la censura è una funzione psichica che tende a proibire ai desideri inconsci e alle formazioni che ne derivano l'accesso al sistema preconscio-cosciente. Si tratta di una funzione permanente che agisce sui processi pulsionali inconsci e che è quindi all'origine del fenomeno della rimozione, cioè di quella operazione con cui il soggetto cerca di respingere o di mantenere nell'inconscio le rappresentazioni (pensieri, immagini, ricordi) legate a una pulsione. La rimozione si attua nei casi in cui il soddisfacimento di una pulsione, atta di per sé a procurare piacere, potrebbe provocare dispiacere rispetto ad altre esigenze, sostanzialmente difensive.*

Campo di applicazione atipico

Di estrema importanza, ai fini di un'indagine psicologica sulla censura cinematografica, appaiono ovviamente i temi o gli "oggetti" su cui, più comunemente, essa pare esercitarsi. Nel prendere in considerazione tali oggetti non sembra, in prima analisi, difficile compilare un elenco degli argomenti interdetti. Il riferimento ovvio concerne il sesso e la violenza, ma l'elenco si allunga con l'inserimento di situazioni attinenti, per esempio, alla politica, alla droga, alle situazioni ripugnanti e così via. In realtà, ci si può rendere presto conto che realizzare una vera e propria "tassonomia" degli argomenti e delle situazioni censurabili è impresa gravata da pesanti difficoltà concettuali. Esse si manifestano, in primo luogo, in una contraddizione di valenza psicologica.
Infatti, a un riscontro, anche superficiale, con il complesso degli argomenti prevalentemente affrontati dal sistema dei mass-media appare evidente che temi come quelli precedentemente elencati, che dovrebbero rientrare nelle competenze della censura cinematografica, costituiscono in realtà i termini di moda del dibattito quotidiano. Viene anche da chiedersi perché non compaiono nell'elenco alcune proibizioni che, a una riflessione piu attenta, costituiscono i maggiori divieti sociali, ovvero quelli su cui si istituisce addirittura la convivenza civile, come il divieto di praticare l'incesto e l'antropofagia.
Il campo di applicazione della censura risulta, dunque, fortemente atipico. Quel che appare censurabile non riguarda solo i contenuti del linguaggio filmico, quanto gli usi cui esso si presta. Mentre si afferma il divieto del sesso, si tende anche, indirettamente, a esercitare un divieto su modi particolari di proporre il discorso filmico sul sesso. È interessante a questo proposito

---

[1] Foucault M., *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972.
[2] Metz C., *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972.

ricordare che, mentre il concetto di erotismo è annoverato tra i caratteri dell'espressione artistica e considerato un valore culturale, la pornofilia è comunemente designata come un fenomeno psicopatologico. Quel che sostanzialmente si delinea è l'esistenza di categorie culturali e psicologiche che, di fatto, si sostituiscono a quella di censura, svolgendone le funzioni. In questo ambito vanno distinte le categorie che si manifestano come determinazioni storico-culturali da quelle che si propongono come naturali, non influenzate da ideologie o stili. Nel primo caso si può fare riferimento alle grandi figure del pensiero e dell'arte, come, ad esempio, il classicismo, il romanticismo eccetera, o della filosofia, come l'empirismo, l'idealismo, il materialismo e simili. Esse, pur realizzando delle esclusioni, le relativizzano e le circoscrivono. Diversamente, appartengono al secondo tipo, in cui un ruolo censorio acquista maggiore spazio, quelle figure che si propongono come naturali o assolute, libere da determinazioni ideologiche o di stile. L'estetica, per fare un esempio, ha elaborato varie categorie per escludere dal contesto espressivo, non solo filmico, temi determinati, senza che ciò appaia come una censura. Si pensi, ad esempio, al Bello, o al Realistico, o al Funzionale, che delimitano ampi territori di esclusione del discorso artistico, anche cinematografico, giustificando tale operazione come obiettiva necessità del discorso espressivo. Rispetto alle controversie suscitate da queste posizioni, valga per tutte la critica avanzata da E. Gombrich (1965)[3] alla categoria di Realismo, dove si sostiene la presenza di condizionamenti ideologici, capaci di determinare esclusioni censorie, in ogni preteso modello universale.
Sul piano psicoanalitico, si possono accostare procedimenti del genere al fenomeno della razionalizzazione. Per esso il soggetto cerca di dare una spiegazione coerente e accettabile, dal punto di vista logico e morale, di una data azione, o idea, o sentimento, di cui non sono percepiti i veri motivi. Anche in questo caso, come nella rimozione, lo scopo del procedimento è difensivo. Quel che viene razionalizzato risulta, in fondo, un sintomo.

La valenza ideologica

Tornando allo specifico cinematografico, si può anche ricordare che N. Burch (1969)[4] ha dimostrato come ogni progresso della tecnica del montaggio sia stato in realtà un passo che conduceva il linguaggio cinematografico da un modello discontinuo a uno basato sulla continuità. Perciò attualmente vengono considerati errori di montaggio ed esclusi dall'elenco delle possibilità tecniche certi tipi di attacco che un tempo erano perfettamente accettati. Questo processo, effettuato in nome della verosimiglianza e della coerenza formale, ha in effetti determinato l'esclusione di varie modalità espressive. Anche senza accettare l'irreversibilità del processo, ché può essere inserito nelle variabili delle dinamiche socio-culturali, similmente alla moda, e relativizzato, ogni scelta linguistica concorre, oltre che alla sostanza, all'esclusione dei temi a essa non omogenei sul piano espressivo.
A maggior ragione, riagganciandosi al significato più esteso del termine

---

[3] Gombrich E., *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1965.

[4] Burch N., *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.

censura, si deve constatare la sua valenza ideologica. Essa, anzi, può essere descritta come il "rovesciamento" di un'altra costruzione ideologica, quella della libertà espressiva. Il mito della libera espressione artistica sembra infatti emergere spontaneamente dall'individualità. In tale libertà si riconosce il segno dell'eros o, quantomeno, dell'eccitazione. A essa si oppone il mito contrario, che vede nella censura il suo strumento. La simbolica forbice del censore è la medesima che distingueva i turbanti degli eunuchi, contemporaneamente censori e censurati. Il concetto di censura ha valenze castratorie nei confronti della libertà espressiva. Tuttavia, come si è precedentemente accennato, se si prescinde dall'analisi dei linguaggi utilizzati, la difesa di nozioni, di per sé astratte, come la "creatività" o la "libertà individuale", non necessariamente risulta liberatoria. Come l'idea della castrazione, in quanto minaccia punitiva, è inconsciamente presente nell'individuo e contribuisce a determinare il destino delle sue eccitazioni, così il fenomeno della censura, come dato sostanziale e linguistico è indissolubilmente legato alla stessa produzione artistica.

Il concetto di sintomo

Il collegamento, anche sincronico sul piano temporale, della censura con il momento della produzione artistica introduce il concetto di "sintomo". Da quanto si è esposto si può infatti pensare che la censura si manifesti nel prodotto finito sotto forma di mutilazioni, trasformazioni e distorsioni definibili come sintomi. Nel prodotto televisivo, ancor più che in quello filmico, il sintomo rappresenta lo scacco della censura, ovvero la sola cosa che può rivelarla. La censura, infatti, prima di ogni altra cosa maschera se stessa. Col termine "sintomo" si possono ovviamente designare diversi tipi di fenomeni, la cui classificazione è difficoltosa, come quella relativa agli oggetti censurabili.
Si possono in questo caso identificare vari livelli d'indagine, da quello propriamente filmico a quello che riguarda la sociologia del cinema, a quello più specificamente economico, all'aspetto istituzionale e così via. Conta soprattutto il criterio metodologico; anche se il sintomo rappresenta il segnale di uno squilibrio, esso costituisce contemporaneamente una significativa apertura sui contenuti rimossi.
In linea generale, si può osservare che, di fronte a un sistema culturale caratterizzato da un forte controllo sulla comunicazione, si individuano varie forme di comunicazione minoritaria, meno istituzionalizzata. Quest'ultima potrebbe identificarsi con il patrimonio proveniente dalle cosiddette "culture subalterne" o, in qualche caso, "alternative". Sul piano della rivelazione propriamente filmica dei suddetti "sintomi sociali", il cinema italiano vanta una delle più ricche tradizioni illustrative. Valga, come esempio generale, il vasto patrimonio cinematografico, di argomento etnologico e antropologico, che il cinema scientifico ha accumulato dagli anni del dopoguerra a oggi.
Attualmente, il problema concreto e istituzionale della censura ruota prevalentemente attorno alle produzioni cinematografiche a carattere pornografico e violento. Riguardo agli effetti determinati sul pubblico dall'esposizione a tali produzioni si avanzano varie ipotesi. Ogni ipotesi è necessariamente collegata a una delle teorie rilevanti in campo psicologico. Tali teorie comportano

considerazioni diverse. Si limiterà la trattazione a quelle nel cui ambito il dibattito è attualmente considerato significativo.
Il modello psicoanalitico fornisce, in prima istanza, utili strumenti concettuali per comprendere, soprattutto sul piano descrittivo, le dinamiche psichiche dello spettatore. In tal senso, durante la visione di un film, accadono fondamentalmente due fenomeni che possono essere descritti come le due facce della stessa medaglia. Da una parte si sviluppa un "processo di identificazione" con i personaggi che appaiono sullo schermo. Tale processo designa quella situazione psicologica per la quale noi ci appropriamo degli stati d'animo altrui e li viviamo come nostri. Oltre che al cinema, il meccanismo d'identificazione agisce continuamente nel corso della vita, nell'istituzione di qualunque legame interpersonale. In verità, anche se non è mai un processo integrale, può esercitarsi anche su complessi non personalizzati, come realtà istituzionali e politiche. Ovviamente, esso è condizionato dalle caratteristiche personali del soggetto. Nella situazione cinematografica si verificano identificazioni con personaggi diversi, determinate dalle diverse caratteristiche degli spettatori, come l'età, il sesso, il temperamento e così via. Per la sua particolare natura, il cinema determina processi di identificazione molto intensi, certamente più profondi di quelli determinati da personaggi letterari o teatrali.
Il secondo fenomeno è costituito dal "processo di proiezione". Per esso noi attribuiamo alle altre persone sentimenti, intenzioni e idee che ci appartengono. Si tratta di un meccanismo che si attiva abbastanza comunemente nei nostri rapporti con il prossimo e assume talvolta caratteri macroscopici nelle situazioni patologiche come, ad esempio, la paranoia. Nel delirio paranoico persecutivo l'aggressività che il soggetto lamenta da parte del mondo esterno è alimentata dalla proiezione che l'individuo medesimo effettua sugli altri. Anche durante lo spettacolo cinematografico lo spettatore attribuisce intensamente ai personaggi del film elementi che appartengono al suo mondo psichico.

Appagamento di impulsi proibiti

Gli effetti sul pubblico, operati da questi fenomeni, sono fondamentalmente di due tipi: catartici e suggestivi. Rispetto al problema rappresentato dalle conseguenze dei film pornografici e violenti, si potrebbe sostenere che la catarsi determinata da questi film rappresenta un'azione socialmente benefica. È vero infatti che nella situazione di contemplazione cinematografica, tramite gli scambi psichici che avvengono tra spettatori e personaggi, si verifica una certa liberazione, un limitato appagamento di tendenze e impulsi proibiti, essenzialmente di tipo aggressivo e sessuale. Buona parte del materiale cinematografico corrente consente appunto l'appagamento di questi due impulsi. A essi ovviamente si possono accostare esigenze di altro tipo, come il successo, la ricchezza, il potere e così via.
D'altra parte, i due fenomeni dell'identificazione e della proiezione possono anche determinare un effetto tendenzialmente contrario alla catarsi, ovvero la suggestione. Lo spettatore infatti, assumendo le caratteristiche del personaggio cinematografico, si appropria e evoca in sé situazioni emotive che altrimenti

gli sarebbero rimaste estranee. Woodrick e altri (1977)[5], *in uno studio su bambini in età infantile, hanno riferito che il 71 per cento degli osservati imitava i personaggi televisivi, utilizzando le loro espressioni caratteristiche. Nel campo cinematografico, considerata l'esposizione più limitata rispetto al media televisivo, si può ipotizzare una variazione di questa percentuale; ma il dato qualitativo non perde significato. Per quel che riguarda gli adolescenti, basta ricordare l'epidemia imitativa che si diffuse un po' ovunque nel periodo in cui ebbero successo i film dedicati alle arti marziali.*

Ovviamente, l'azione suggestiva varia a seconda delle personalità dei soggetti esposti. È difficile, quindi, misurare le reciproche proporzioni degli effetti della catarsi e della suggestione. Musatti (1963)[6] *ha da tempo rilevato come il fenomeno della suggestione si eserciti in modo più accentuato relativamente alle situazioni filmiche riguardanti la violenza. Lo stesso Musatti (1951)*[7] *sullo specifico argomento della censura cinematografica ha scritto significativamente: «Una totale eliminazione nella produzione cinematografica degli elementi che soddisfano quelle che possiamo chiamare le nostre tendenze proibite, o sottoposte a forte difesa soggettiva, non è assolutamente possibile, perché si eliminerebbe la ragione fondamentale dell'interesse cinematografico, e la ragion d'essere stessa della cinematografia in quanto spettacolo».*

Eysenck e Nias (1978)[8], *in epoca più recente, hanno proposto un modello ipotetico che descrive la plausibile influenza suggestiva, in senso violento, determinata dalla televisione (fig. 1). Trasferendo il discorso sul piano filmico e tenendo presenti le caratteristiche del pubblico cinematografico, necessariamente più selezionato rispetto a quello televisivo, si può ipotizzare in questo ambito un certo aumento della percentuale indicata.*

Il condizionamento classico

Oltre al modello psicoanalitico, una seconda teoria rilevante che fornisce utili informazioni riguardo all'influenza del cinema sugli spettatori è quella che descrive il condizionamento classico. Ogni condizionamento è in effetti un apprendimento. Il procedimento sperimentale che comprova questo fenomeno è stato inizialmente studiato su animali. Esso consiste nel presentare a un animale uno stimolo (stimolo incondizionato) che provoca un riflesso fisiologico in concomitanza alla presentazione di uno stimolo neutro (stimolo condizionato). Si verifica il condizionamento quando una risposta (risposta condizionata) identica o simile a quella del riflesso fisiologico può essere provocata dallo stimolo che inizialmente era neutro. Questa descrizione corrisponde al classico esperimento del fisiologo russo Ivan P. Pavlov (1966)[9]

---

[5] Woodrick C., Chissom B., Smith D., *Television-viewing, Habits and Parents-observed Behaviors of Third-grade Children*, «Psychological Reports», n. 40, 1977, p. 830.

[6] Musatti C., *Problemi psicologici del cinema*, «Cinestudio», n. 9, 1963.

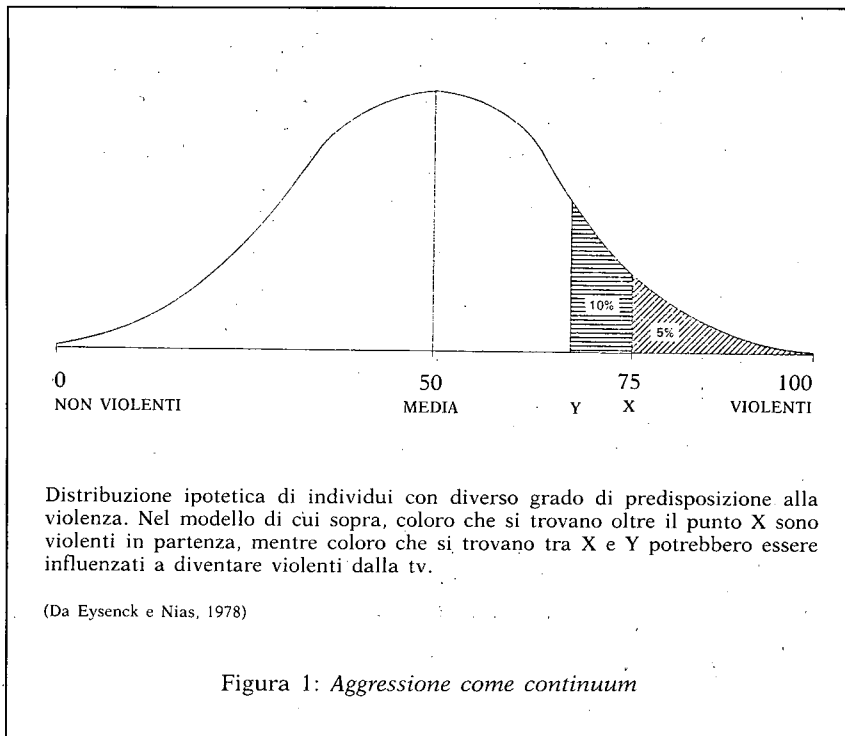
[7] Musatti C., *Cinema e sesso*, «Rivista di psicoanalisi», VII, 1961, pp. 27-37.

[8] Eysenck H., Nias D., *Sex, Violence and the Media*, London, 1978 - Trad. it. *Sesso, violenza e media*, Roma, Armando, 1985.

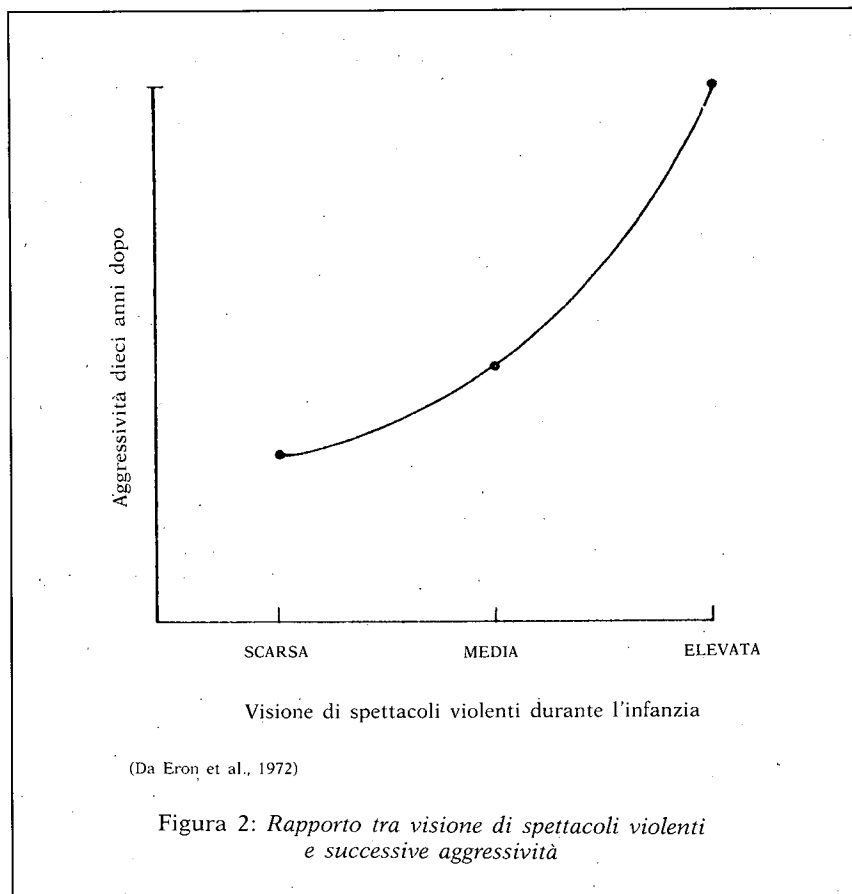
[9] Pavlov I.P., *I riflessi condizionati*, Torino, Boringhieri, 1966.

Distribuzione ipotetica di individui con diverso grado di predisposizione alla violenza. Nel modello di cui sopra, coloro che si trovano oltre il punto X sono violenti in partenza, mentre coloro che si trovano tra X e Y potrebbero essere influenzati a diventare violenti dalla tv.

(Da Eysenck e Nias, 1978)

Figura 1: *Aggressione come continuum*

che, presentando a un cane affamato il cibo, faceva suonare una campana; otteneva così, dopo un certo numero di presentazioni, che la salivazione, che si produce normalmente alla presentazione del cibo, si verificasse anche al solo suono della campana.
Rispetto al retroterra fisiologico di questi fenomeni, bisogna ricordare, semplificando, che, mentre la sessualità e l'aggressività sono profondamente radicate nel più primitivo sistema della paleocorteccia cerebrale, il cosiddetto "cervello viscerale", l'intelligenza e l'attività volontaria sono controllate dalla neocorteccia. Attraverso il fenomeno del condizionamento, la sessualità e l'aggressività possono essere associate, a livello profondo, a oggetti e situazioni determinate. Sappiamo, d'altra parte, che l'influenza del cinema non si ferma certamente al livello razionale e cognitivo della neocorteccia. Si può quindi affermare che il cinema produce effetti sulla condotta umana attraverso l'uso dei meccanismi di condizionamento. È superfluo ricordare che chiunque frequenti le sale cinematografiche, fin dall'infanzia assiste, prima di raggiungere l'età adulta, a varie migliaia di omicidi e atti violenti. In ogni caso, l'azione più efficace del meccanismo del condizionamento si concretizza nel cosiddetto fenomeno della "desensibilizzazione".
In ambito psicoterapeutico la desensibilizzazione è un metodo usato nella terapia comportamentale (Behaviour therapy) per decondizionare associazioni precedentemente stabilite. È noto che una paura nevrotica può essere originata dall'accoppiamento di qualsiasi oggetto o evento neutrale con un avvenimento o oggetto che genera paura. Ad esempio, persone coinvolte in incidenti

(Da Eron et al., 1972)

Figura 2: *Rapporto tra visione di spettacoli violenti e successive aggressività*

automobilistici possono sviluppare una paura fobica del traffico e delle auto, al punto di non riuscire a guidare e, in certi casi, al punto di non sopportare l'allontanamento, anche breve, dalla propria abitazione. La desensibilizzazione si ottiene costruendo una gerarchia di paure che va da una immaginaria situazione in cui la paura è minima (per esempio, avvicinarsi alla porta di casa) alla situazione in cui è massima (per esempio, guidare in città a velocità sostenuta). Gradualmente, la paura e l'ansietà che compaiono, sempre abbinate a un aumento della tensione muscolare, vengono fronteggiate con esercizi di rilassamento. In sostanza, si associa il rilassamento alla situazione temuta determinando progressivamente il formarsi di una nuova reazione condizionata.

Si deve tener presente che il fenomeno della desensibilizzazione può verificarsi anche nei confronti della violenza o della pornografia. La civiltà pone barriere all'espressione diretta degli impulsi sessuali e violenti. Tali barriere vengono interiorizzate attraverso processi di condizionamento, anche se non si può escludere completamente la presenza di fattori innati. La rappresentazione indiretta, tramite film o altri media, di violenze che nella realtà susciterebbero forti ansie e disgusto, ridimensiona il livello di ansia associato a tali

immagini. Va anche tenuto presente che si assiste allo spettacolo cinematografico in condizioni di rilassamento, seduti in poltrona. Inoltre, per ridurre l'ansietà, è sempre possibile uscire dalla sala cinematografica. Questa situazione combina tutti gli elementi fondamentali della desensibilizzazione. Si tratta, come è evidente, di un metodo antico: quella che può essere definita una progressiva abitudine alle cose[10]*. Eysenck e Nias (1978) hanno riferito sull'uso di film contenenti scene di violenza orripilante, per desensibilizzare le truppe spedite in missione di combattimento. Eron e altri (1972)*[11] *hanno realizzato una curva di correlazione (fig. 2) tra la visione di spettacoli violenti durante l'infanzia e la successiva aggressività.*

Sugli effetti dell'esposizione a materiale violento e pornografico esistono ovviamente, oltre alle posizioni attualmente significative fin qui esposte, altre varianti e sfumature teoriche. Berkowitz (1962)[12] *ha formulato la teoria della "disinibizione". Essa presuppone che determinate reazioni siano innate nell'individuo, ma che la loro espressione sia inibita. Il cinema e, in genere, i media interverrebbero indebolendo tali inibizioni. All'estremo opposto, Gerbner e Gross (1976)*[13] *hanno sviluppato una teoria per la quale l'eccessiva esposizione a materiale filmico e televisivo violento e pornografico susciterebbe, col suo potere scioccante, ansietà e atteggiamenti paranoici e inibitori. Altri hanno invece suggerito, soprattutto in relazione alla pornografia, che l'esposizione alle oscenità provochi una specie di "satollamento" determinando, alla lunga, disinteresse. Le variabili teoriche sul tema potrebbero, ovviamente, proseguire. Masterson (1984)*[14] *ha proposto un vasto panorama su tali variabili. Tuttavia, il quadro sin qui esposto è coerente con le condizioni nel cui ambito il dibattito è attualmente considerato significativo*[15]*.*

---

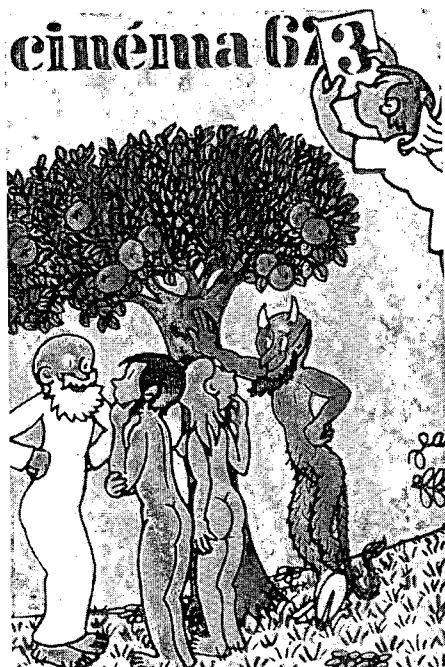
[10] La desensibilizzazione non è un'idea nuova. Così si espresse il filosofo storico Epitteto: «Inizia con un vestito stracciato e una tazza rotta e di': "Non m'importa". Prosegui con la morte di un cane o un cavallo a cui sei affezionato e di': "Non m'importa". Alla fine raggiungerai uno stadio in cui puoi stare vicino al letto dell'amata e vederla morire, e dire: "Non m'importa"».

[11] Eron L., Lefkowitz M., Huesmann L., Walder L., *Does Television Violence Cause Aggression?*, «American Psychologist», n. 27, 1972, pp. 253-263.

[12] Berkowitz L., *Aggression: A Social Psychological Analysis*, New York, Mc Graw-Hill, 1962.

[13] Gerbner G., Gross L., *Living with Television: the Violence Profile*, «Journal of Communication», n. 26, 1976, pp. 173-179.

[14] Masterson J., *The Effects of Erotica and Pornography on Attitudes and Behaviour: a Review*, «Bulletin of The British Psychological Society», n. 37, 1984, pp. 249-251.

[15] Altri riferimenti bibliografici: Ancona L., *Il film come elemento nella dinamica dell'aggressività*, «Ikon», n. 46, 1963; Aristarco G., *Infrarosso: sequestri, sessuofobia e riforma sessuale*, «Cinema Nuovo», n. 149, 1961, pp. 7-15; Chiari S., *Lo psicologo nella stanza della censura*, «Psicologia contemporanea», n. 70, 1985, pp. 2-7; Farassino A., *Censura - Sintomo - Linguaggio*, «Ikon», n. 88-89, gen.-giu. 1974; Goldstein M., Kant H., *Pornography and Sexual Deviance*, London, University of California Press, Ltd., 1973 - Trad. it. *Pornografia e comportamento sessuale deviante*, Milano, Giuffré, 1978; Istituto di studi politici economici e sociali, *Gli italiani e la censura* (Sondaggio), Roma, 1986; Micheli S., *Cause ed effetti della censura sulla mobilità sociale*, «Cinema Nuovo», n. 233, 1975, pp. 39-44; Wilson W., Hunter R., *Movie-inspired Violence*, «Psychological Reports», n. 33, 1983, pp. 435-441.

La copertina del n. 72 (gennaio 1963)
disegnata da Jean Effel.

La copertina del 1977, secondo
la "nuova formula" appena inaugurata.

Il primo numero (gennaio 1983)
del "grande formato".

Les 20, 21 et 22 septembre

RÉFLEXIONS FÊTE

Ran : un chef-d'œuvre

p. 5

Dussollier et Giraudeau sur le vif

p. 2

La copertina del primo numero
(18 settembre 1985) della serie settimanale.

«Cinéma» (1954-1987): un'enciclopedia permanente

Lorenzo Pellizzari

Avviando l'iniziativa di passare regolarmente in rassegna, nel loro sviluppo storico-critico ed editoriale, le principali riviste straniere di cinema, si è cercato di rispondere a una serie, benché minima (dato lo spazio a disposizione), di esigenze: ampliare il panorama del lettore italiano (anche specializzato) che spesso usufruisce di un'informazione provincialmente limitata e sovente di seconda (o terza) mano; rendere conto, nella loro genesi e nel loro insieme, di realtà parimenti mitizzate o misconosciute che possono presentare differenze o analogie con il nostro contesto; contribuire, sia pure sommariamente, al dibattito delle idee e alla discussione delle formule (che cosa significa fare *una rivista); avvertire — se necessario — in quale misura e in quale direzione si eserciti all'estero il riflesso (un tempo consistente, oggi sempre più debole) del cinema italiano; infine, fornire un modesto apporto alla storia degli orientamenti critici, delle metodologie o dei gusti, e delle vicende dei prodotti editoriali-giornalistici o saggistici che li rappresentano.*
Ma tutto ciò si potrebbe, molto più semplicemente, riassumere in un solo concetto: l'iniziativa tende a soddisfare delle curiosità. Magari personali, prima ancora che dell'eventuale e ipotetico lettore.

È successo che un paio d'anni fa (esattamente il 18 settembre 1985) un'antica rivista francese di cinema, «Cinéma», che aveva sempre (più o meno) rispettato la cadenza mensile, si trasformasse in *hebdomadaire*, in settimanale, riuscendo poi a mantenere, almeno sino a oggi, la formula e il relativo impegno. Notizia sconvolgente (ancorché non rilevata) nel nostro paese, ove le riviste del settore, come è noto, da oltre un quarto di secolo optano per periodicità rarefatte, per di più sovente disattese, e — un paio di eccezioni a parte — considerano la formula bimestrale o trimestrale il massimo delle proprie ambizioni.
L'audace trasformazione non riguardava una qualsiasi avventurosa rivista, di quelle che sorgono a livello di speculazione (economica o giovanilistica) e che velocemente esauriscono il proprio corso, ma una pubblicazione "seria", attestatasi e consolidatasi negli anni, punto di riferimento non per mode contingenti ma per un paziente lavoro di ricostruzione della storia del cinema e dei suoi eventi, oltretutto emanazione di una federazione

cineclubistica ben radicata nel tessuto culturale e nel territorio. Senza voler anticipare riflessioni o giudizi che dovrebbero emergere dal corso di questo contributo, si può sin d'ora affermare che «Cinéma» — pur non godendo della fama, dell'originalità, della capacità di provocazione o magari dell'autorevolezza (di firme e di ricerche, di scoperte e di opinioni) che contraddistinguono altre testate (pensiamo, ovviamente ma non entusiasticamente, ai «Cahiers du Cinéma» e a «Positif», per restare nel contesto francese) — si è caratterizzata, durante la sua lunga esistenza, per una continuità di informazione, documentazione e intervento che nemmeno i successivi mutamenti redazionali o i palesi ripensamenti di atteggiamento e di valutazione hanno intaccato.
Un'ideale raccolta del suo "meglio" non assumerebbe certo le vesti di una fondamentale "antologia della critica" (e tantomeno della "dialettica culturale": ma il miracolo si è verificato o si verificherebbe altrove?), quanto piuttosto quelle di una sorta di "enciclopedia permanente" del cinema scritto e pensato, in buona sintonia con gli umori del tempo e spesso non senza un'ancor valida capacità di classificazione e previsione. Dovessimo cercare un corrispondente italiano di «Cinéma», il pensiero non potrebbe che correre a «Cineforum», cioè a un prodotto che trova il proprio "zoccolo" di adesione e diffusione presso una fascia di pubblico predeterminata (i soci dei circoli di base) alla quale si impone di fornire, con varietà e indipendenza di giudizio, un materiale critico-informativo atto a diversi utilizzi e a successive elaborazioni. Approfondendo il raffronto, volgono in favore della rivista italiana un maggior equilibrio critico, un più intenso impegno di ricerca teorica, talora una maggiore "politicizzazione" (o senso della *polis*), e, in favore della rivista francese, una maggiore tempestività informativa (si parla, naturalmente, della serie mensile), una più evidente professionalità di struttura e disponibilità di mezzi (favorite dalla ben più elevata tiratura), la possibilità di usufruire di quell'osservatorio mondiale privilegiato che è Parigi[1].

Gli inizi e oltre

«Cinéma» (la cui testata è completata dal millesimo dell'anno di pubblicazione) si affaccia alla ribalta, come «Cinéma 55», nel novembre 1954, buon ultima fra altre riviste («Image et Son» è stata fondata nel 1946, i «Cahiers» nel 1951, «Positif» nel 1952), in un momento di grande fervore per iniziative del genere. La Fédération Française des Ciné-Clubs, che la promuove, dietro la spinta propulsiva delle raccomandazioni raccolte in

[1] Prima di affrontare — sia pure per *flash* — la lunga, metodica ma non monotona, storia di «Cinéma» sarà opportuno far presente che la nostra piccola ricerca non ha potuto usufruire della collaborazione e dell'apporto informativo più volte sollecitati (per posta e per telefono) ai colleghi francesi. Da poveri *chiens perdus sans collier* abbiamo così dovuto vagabondare da soli fra le decine di migliaia di pagine della rivista, senza il conforto del benché minimo incoraggiamento e dovendoci basare unicamente sul nostro fiuto (o sui pochi materiali reperibili al di fuori della rivista stessa).

precedenti congressi federali e degli esiti di un referendum di base, ha già pubblicato — fra l'ottobre 1947 e il marzo 1951 — ventun fascicoli di «Ciné-Club» e ritiene che ora i tempi siano maturi per un'impresa di maggior respiro. Filiazione della sinistra storica, con forte presenza comunista, la Fédération affida l'incarico a Pierre Billard, che resterà al comando della redazione per tredici anni e che si muove subito all'insegna di un pluralismo non soltanto cinefiliaco, anche se il sottotitolo della rivista stessa ("Guide du spectateur"), presente dal n. 3 e per qualche tempo, implica una volontà formativa e vagamente impositiva. Di piccolo formato (cm 13,5x18 sino a tutto il 1975) ma con un buon numero di pagine (96, che saliranno a 144 nel 1959 e a 160 nel 1962), la rivista viaggia sulle 5000 copie di diffusione sino al 1959, quando, affidata alle cure di un editore-stampatore (Pierre Billen della Cib), avvia un processo di espansione, forse favorito anche dal prezzo di copertina, sempre sensibilmente inferiore a quello delle riviste "rivali". Nel 1970 la tiratura si stabilizza sulle 25.000 copie, con 6-8000 abbonati, e i dati valgono per l'intero decennio.

La struttura-tipo di un fascicolo, sia pure con i necessari o inevitabili aggiustamenti (spesso avvenuti — così almeno si dichiara — «à la démande de nombreux lecteurs»), resta pressoché invariata sino a tutto il 1963, anno nel quale presenta il seguente schema, esemplificato sul n. 73 del mese di febbraio:

— una vignetta di Jean Effel (dedicata a *Il processo* di Orson Welles);
— un editoriale di Billard (dedicato al gran numero di "riprese" di "classici" nelle sale parigine natalizie, a dimostrazione di come la cultura diffusa dai cineclub possa produrre anche effetti commerciali);
— la rubrica "Le Cinémois", ove un cineasta (tocca a Pierre Kast) racconta in forma di diario le proprie attività del mese precedente;
— il "Dossier du mois", che fa il punto attorno a un tema, un problema, un autore, un evento; è la volta di Robert Bresson, presente con un'antologia di dichiarazioni e commenti (da lui stesso scelti per l'occasione), con una tavola rotonda (introdotta da Philippe Esnault e animata da Robert Benayoun, Pierre Billard, Yves Boisset, Albert Cervoni, Marcel Martin, Michel Mesnil) sulla sua opera, con un curioso "lessico" dei termini e dei concetti ricorrenti, con una bio-filmografia ragionata, comprensiva di testi critici ed esplicativi;
— un "ritratto" o una "corrispondenza"; in questo caso, una *Lettre de Stockholm* in cui Billard riferisce sul cinema svedese «chez Bergman, sans Bergman»;
— la rubrica "Actuelles", composta, nell'esempio, da una breve intervista ad Albicocco sul set di *Le rat d'Amérique*; da una nota sulla morte di Charles Laughton; da un testo col quale Resnais e Jean Cayrol presentano *Muriel*; da un invito a non perdere le proiezioni più o meno clandestine di *Octobre à Paris* (un film-reportage sulle manifestazioni del '61 contro la guerra d'Algeria e sulla loro brutale repressione); da un'altra breve intervista a Jean-Claude Bonnardot;
— "un festival": è la volta di Tours;
— "un homme": è la volta di Alain Robbe-Grillet, con intervista e filmografia;

— "La Gazette", ovvero note e immagini scherzose, satiriche, parodistiche: ne fanno le spese, in questo numero, il regista cattolito Léo Joannon, il teorico Henri Agel, e Jean-Luc Godard (rappresentante dei «Cahiers», anzi dei "Califes du Cinéma") prestatosi a fare la comparsa in un polpettone storico quale *Shéhérazade* di Pierre Gaspard-Huit, pur di non abbandonare la protagonista Anna Karina, sua novella sposa;
— "Pages d'histoire", ove i recuperi del passato sono finalizzati a uso dei nuovi *cinéphiles*: tocca, in consonanza con altre riviste francesi, a Howard Hawks, di cui si pubblicano una biofilmografia commentata e uno studio su *Scarface* di René Gilson;
— infine, "Le Guide du Spectateur", con recensioni differenziate sia per lunghezza e rilievo tipografico sia per attribuzione di stellette (da 0 a 5); nel numero in questione, film del mese (cioè ottimi) sono *Il processo* di Welles e *Il posto* di Ermanno Olmi, film importanti (cioè buoni) sono *La mémoire courte* (montaggio di repertorio), *La création du monde* (disegno animato di Effel per la regia del ceco Eduard Hofman), *L'empire de la nuit* di Pierre Grimblat (con Eddie Constantine), mentre "abbastanza buoni" risultano *I vinti* di Antonioni, *Landru* di Chabrol, *Le petit soldat* di Godard, *Hatari!* di Hawks, *Gli ammutinati del Bounty* di Milestone, ecc.;
— in appendice, "Le cinéma dans la vie", che comprende notizie e commenti sulla televisione, il cineamatorismo (o cinema non professionale), la vita associativa dei cineclub e le loro programmazioni.

Anche solo da questo esempio, si delinea la consistenza di una "rivista di servizio" che non rinuncia alle proprie scelte ed esprime anzi una certa vivacità; e quanto al "servizio" la gamma delle proposte è decisamente vasta, tale da trovare pochi o nulli riscontri nelle consorelle italiane del periodo.

Le monografie estive

All'epoca, caratteristica di «Cinéma» è poi quella di riservare uno speciale numero estivo a un tema monografico. Si susseguono così, tra il 1955 e il 1974, il cinema giapponese, il cinema d'animazione, il fantastico, la commedia musicale, il burlesque americano, il western, l'attore, dieci anni di cinema francese, un secondo cinema d'animazione (argomento cui si presta sempre molto interesse), uno "spécial jeunesse" (altro argomento che rientra nei fini istituzionali), il cinema ceco, il cinema americano, gli attori francesi, cinema e letteratura, politica e cinema (attenzione all'ordine del binomio!), cinema e fumetti, cinema americano degli anni '60 e, infine, un *Cinéma italien des années 60* sul quale, ovviamente, fermiamo l'attenzione. Le scelte di cui sopra, messe in relazione con gli anni in cui vengono effettuate, non risultano particolarmente audaci, talora appaiono anzi "obbligate" o un po' tardive, ma i tempi di riflessione della rivista sono evidentemente in consonanza con quelli del proprio pubblico, che gode di fruizioni ritardate (una volta terminato lo sfruttamento delle prime visioni) o di recuperi spesso basati su picoli colpi di fortuna (non diversamente da quanto accade nei circoli del cinema italiani dello stesso periodo, in un'era precedente al boom televisivo).

Il fascicolo speciale sul cinema italiano degli anni '60 (n. 190-191, settembre-ottobre 1974) si compone di circa 240 pagine e, benché in parte delegato a due nostri connazionali, Aldo Tassone e Cesare Biarese, non perde l'occasione per esprimere un punto di vista interno alla rivista. Esaustivo e ben documentato (una cronologia comparata, i dati statistici, un dizionario analitico di 99 registi), il dossier riesce a render conto della situazione (l'imminente riflusso, il ricatto economico, la riuscita fusione fra impegno e spettacolo, l'attaccamento al reale), della transizione dal neorealismo al cinema di consumo, delle punte autorali (identificate in Ferreri, Pasolini, Fellini), dei meriti dei direttori della fotografia (con interviste a Pogany, Portalupi, Trasatti, Rotunno, Serafin). Il lavoro di équipe (in cui si distinguono Gaston Haustrate, Jean-Loup Passek, René Prédal) riesce a ben conciliare la varietà delle opinioni con la correttezza delle informazioni e, senza toccare punte di originalità assoluta o senza impedirsi espressione di preferenze discutibili, a manifestare il "sano" impianto di una rivista costruttiva e formativa.
Questo fascicolo speciale appartiene peraltro già a una seconda fase di «Cinéma», della quale è quindi opportuno riprendere a esaminare le tappe di trasformazione. La prima fase, quella caratterizzata dalla "gestione" di Pierre Billard, si è infatti conclusa a cavallo del maggio '68, un po' per dissensi con la Federazione, un po' per inevitabile logorio, un po' perché premono avvenimenti esterni e giovani redattori impazienti. A Billard, che ha sempre svolto un ruolo di mediazione (senza lesinarsi l'autocritica), appartiene peraltro il periodo meglio connotato di «Cinéma»: quello che ha saputo, sia pure con un avvio un po' lento, riconoscere i meriti della Nouvelle Vague e poi (attorno al '63) individuarne i rischi e le regressioni; che apprezza l'impegno politico purché non disgiunto da un rinnovamento formale (di qui la furibonda polemica nel 1961-62 con l'Autant-Lara di *Non uccidere*); che opta per la chiarezza espositiva e per un linguaggio che sia funzionale all'esposizione dell'opera d'arte anziché mirare a sostituirsi (letteralmente o poeticamente) alla stessa. Quest'ultimo discorso (che si sviluppa attorno al 1966 e si svolge in aperta polemica con i «Cahiers») è anche un monito a non confondere il cinema scritto con il cinema da fare: altrimenti tanto vale passare dall'altra parte della macchina da presa. Peraltro, anche se in misura inferiore ad altre testate, la stessa «Cinéma» annovera fra i suoi assidui collaboratori almeno quattro futuri registi. Si chiamano Yves Boisset, Bertrand Tavernier, René Gilson e Pierre Philippe, esordiranno nel lungometraggio durante gli anni '70, si connoteranno — sia pure in modi diversi — come eredi di un certo spirito della rivista, tra il concreto e il tradizionale (il pragmatico), con punte di rinnovamento espressivo e umori giovanilistici.

Dopo il Sessantotto

La seconda fase prende il via con il n. 129 (ottobre 1968), che vede alla guida della redazione Marcel Martin, Henry Moret e Gaston Haustrate (l'ordine è per anzianità di collaborazione). Il triumvirato, in cui Martin è particolarmente attivo, reggerà le sorti di «Cinéma» sino al novembre 1971, quando il compito tocca al solo Haustrate. Che cosa è successo in

questo breve arco di tempo? La politica — nel senso di una gamma di posizioni e atteggiamenti contrastanti, sul piano sia sociale che culturale — ha preso piede in redazione e tra i collaboratori; il pluralismo assume i colori delle più ardue divergenze valutative e "comunicative"; le polemiche interne (e con i lettori) sottraggono spazio alla riflessione e creano attriti. Nel dicembre 1970 (n. 151) si sente l'esigenza di chiarire la situazione, sia attraverso un dossier speciale *Politique et Cinéma*, sia rivolgendo ai dodici principali esponenti dell'équipe l'invito a rispondere alla domanda: «Come concepisci la critica cinematografica in funzione delle tue opinioni politiche?». Su dodici, tre soltanto si dichiarano decisamente apolitici, mentre gli altri nove, con diverse sfumature, concordano sul fatto che il solo "contenuto" non è sufficiente. Ma alla posizione di Haustrate, favorevole a una critica di sinistra esigente («Un film rivoluzionario non ha il diritto di non esserlo affatto anche a livello formale»), si accompagnano opinioni più possibiliste e rifiuti eleganti di coinvolgimento diretto nel discorso.
Appena un anno dopo, è la scissione, più metodologica che "politica". Buona parte dei redattori, cioè quelli maggiormente fautori del pluralismo, abbandona «Cinéma», per fondare — non senza sgradevoli strascichi giudiziari e legali — «Ecran» (1972-1979). Haustrate resta praticamente solo (pur se in compagnia di tre dei dodici: Mireille Amiel, Albert Cervoni e Frantz Gévaudan) a cercare di difendere un progetto critico coerente, anche se le distinzioni fra le due riviste non sono così rigide: «Ecran» non è soltanto eclettica e un po' snob, «Cinéma» non è soltanto onnicomprensiva e rigorosa. Inoltre l'emorragia di collaboratori incide per qualche tempo non solo sulla qualità ma anche sulla quantità dei contributi, benché nuovi redattori entrino a far parte dell'équipe: tra loro, Jean-Loup Passek e, più tardi, Michel Grisolia.

Nella seconda metà degli anni Settanta

A poco a poco la crisi viene superata e la rivista riassume una sua precisa funzione e struttura, contrassegnata quest'ultima da qualche novità. Col gennaio 1977, aumenta il formato (cm 16×23,5, poco meno dell'attuale «Bianco e Nero»); col gennaio 1979, la Federazione (che verso il 1970, alla morte di Pierre Billen, aveva riassunto l'edizione diretta della rivista) affida il compito di editore-stampatore alle Editions Témoignage Chrétien, mantenendo ovviamente il controllo redazionale e ideologico; nel gennaio 1980 appare un supplemento di 64 pagine ove René Prédal ripercorre in modo oggettivo la storia della rivista e Gaston Haustarte, in contrappunto, rievoca aspetti operativi ed emozioni.
Gli elementi che maggiormente caratterizzano «Cinéma» nella seconda metà degli anni '70 possono essere così riassunti:

— la rubrica "Les films du mois" sostituisce l'antica "Le guide du spectateur" e il cambio di dizione, se da un lato significa la rinuncia a una funzione impositiva nei confronti del lettore e l'esplicitazione di un semplice parere critico, dall'altro consente una maggiore elasticità di giudizio, con stroncature o sopravvalutazioni anche decise;
— la televisione (approfittando anche della cessazione delle pubblicazioni

di «Télécinéma», rivista dello stesso editore) viene a occupare un cospicuo spazio alla fine del fascicolo (più tardi, al centro del fascicolo, in forma di inserto) sotto la testata "Télécinéma", dando conto non solo delle programmazioni cinematografiche ma anche di tutto il cinema fatto per la tv (e trascurando tuttavia gli altri "generi" televisivi);
— si diffondono sempre più le interviste, per la maggior parte riguardanti cineasti francesi, con la conseguenza non solo di legarsi maggiormente al lavoro sul set e ai problemi realizzativi ma anche di anticipare (o talora di sostituire) il giudizio che verrà espresso in fase di recensione;
— i tradizionali numeri monografici si diradano (troviamo soltanto un *Cinéma français* nel 1976, un *Cinéma allemand* — decisamente ottimo — nel 1979, un *Alain Resnais* nel 1980) ma si moltiplicano i più tempestivi dossier su argomenti o cinematografie di viva attualità;
— pur senza trascurare tutta la produzione cinematografica che faccia cultura e i film (ma solo quando capitano a tiro) di paesi lontani o minori, si accrescono lo spazio occupato dal cinema francese, la fiducia accordata ai giovani registi di casa, l'attenzione per gli aspetti economici che sottendono la produzione, il tutto — si direbbe — in corrispondenza a una stagione non particolarmente brillante nel cinema nazionale e forse anche dietro la spinta della promozione effettuata da riviste più popolari (nel 1976 ha fatto la sua comparsa «Première») e della volontà di tener agganciato un lettore che dal chiostro del cineclub è passato d'un balzo al ghetto domestico della televisione.

Un'occhiata a un fascicolo scelto a caso (il n. 255 del marzo 1980) in parte conferma e in parte smentisce queste considerazioni, ma ci offre comunque l'idea di un sommario e dei suoi contenuti:

— rubrica "Toutes reflexions faites", con recensioni e opinioni espresse dai lettori a proposito di *Apocalypse Now* (Coppola), *Les Belles Manières* (Guiguet), *La luna* (Bertolucci), *Don Giovanni* (Losey), *La femme flic* (Boisset);
— un dossier, a cura di Joël Magny, su Manoel de Oliveira, con intervista, saggio e biofilmografia;
— "Le cinéma selon... Luc Moullet", ove vengono raccolte le opinioni dell'ex critico dei «Cahiers» (regista di otto film fra il '60 e il '78);
— due brevi interviste a Bertrand Tavernier e alla giovane regista Marie-Claude Treilhou;
— per la rubrica "Situations" un resoconto sulla settimana del cinema finlandese, con filmografia commentata;
— le recensioni di libri e dischi, e l'elenco dei film usciti a Parigi;
— "Les film du mois" con tredici recensioni "importanti" (fra cui opere di Ferreri, Welles, Chahine, Kurosawa, Loach, Oshima, Jarman, Blake Edwards) e tredici recensioni secondarie (fra cui molte pellicole francesi, che in effetti non meritavano di meglio);
— "Télécinéma" con la programmazione di film su TF1, A2 e FR3, un breve saggio su Fritz Lang (a proposito di una retrospettiva), vere e proprie recensioni appositamente redatte (diverse da quelle apparse a suo tempo su «Cinéma»!) e più o meno brevi segnalazioni di tutte le altre pellicole;

— "Ils nous ont quitté", ovvero necrologi (anche molto ampi e con accurate filmografie) della gente di cinema scomparsa il mese precedente.

Ma un'altra occhiata, questa volta ai primi dieci numeri dell'annata 1981 (l'undicesimo è un "omaggio" a Jean Grémillon), ci consente di notare quanto, al di là delle consuete rubriche di servizio, «Cinéma» si incentri, fascicolo per fascicolo, su una serie di grandi temi, di richiamo per il lettore e per il cinefilo (laddove le due categorie non si identifichino), apparentemente eterogenei tra essi ma che in realtà rivelano una curiosità intellettuale, un *plafond* culturale e un pizzico di umore stravagante. I registi affrontati con maggior spicco, vuoi attraverso un saggio documentato, vuoi attraverso un'intervista o un ricordo postumo, sono Ozu, Vecchiali, Cimino, Walsh, Schroeter, Satyajit Ray, Pabst, Lattuada, Alain Cavalier, Clair, Mrinal Sen, Mankiewicz, Demy (con particolare risalto), Blier, Ken Russell, Bertolucci, Rocha, Keaton; gli altri temi riguardano il video, l'uso della tv, il cinema francese degli anni '30 e dell'occupazione, gli audiovisivi del futuro, il cinema indiano, il cinema dei paesi socialisti dell'Est, il decentramento regionale, i premi Oscar, il cinema iraniano, Roma nel cinema, il cinema italiano durante il fascismo, il cinema cinese, i direttori della fotografia francesi e qualche altro. Anche se buona parte del materiale prodotto è al seguito di eventi o manifestazioni, e non implica ricerche originali, il ventaglio di proposte — ripetiamo, in soli dieci mesi — è sicuramente allettante.

Un lavoro imponente

Quanto, del resto, sia imponente il lavoro svolto da «Cinéma» fra il novembre 1954 (n. 1) e il dicembre 1982 (n. 288) lo rivela l'*Index* pubblicato nel febbraio 1984. È un grosso fascicolo, di 264 pagine (madrina di copertina: Jane Fonda), che comprende l'elenco dei film recensiti (70 pagine), quello dei registi effettivamente trattati (quasi 90 pagine), dei film passati in tv e dei loro registi, degli altri cineasti, e poi l'indice delle interviste, delle filmografie, dei necrologi, delle cinematografie, dei temi, dei libri recensiti, dei cortometraggi e dei loro realizzatori. A una rapida analisi si direbbe non esistano proprio esclusioni di rilievo (in ciò conciliandosi il pluralismo con il progetto metodologico), anche se si possono segnalare delle preferenze. Per esempio, spulciando fra i 650 personaggi (non necessariamente registi) che hanno goduto di un'intervista da parte di «Cinéma», i nomi che ne abbiano beneficiato tre o più volte sono i seguenti:

René Allio (addirittura 6), Theo Anghelopulos, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci, Gérard Blain, John Boorman, Luis Buñuel, Alain Cavalier, Claude Chabrol (6), Youssef Chahine, Henri Colpi, Luigi Comencini, Claude D'Anna, Georges Delerue, Jacques Demy, Michel Deville (5), Michel Drach, Marguerite Duras, Robert Enrico, Pierre Etaix, Federico Fellini, Marco Ferreri (5), Miloš Forman, René Gilson, Marcel Hanoun, Werner Herzog, Joris Ivens (6), Benoît Jacquot, Miklós Jancsó, Pierre Kast, András Kovács, Jean-Pierre Lefebvre, Joseph Losey, Louis Malle, Jean-

Pierre Melville, Jean-Pierre Mocky, Arthur Penn, Elio Petri, Jean Renoir (5), Alain Resnais (5), Alain Robbe-Grillet, Eric Rohmer, Francesco Rosi, Carlos Saura, Völker Schlondorff, Jean-Daniel Simon, Michel Soutter, Alain Tanner, Jacques Tati, i Taviani, André Techiné, François Truffaut (addirittura 8), Paul Vecchiali (5), Andrzej Wajda (addirittura 8).

Nell'elenco colpisce l'assenza di Godard (*mai* intervistato) e si possono cogliere (pur tenendo conto del fatto che la maggior parte delle interviste ha luogo in Francia e quindi tra chi vi opera o ne è transitato) criteri di scelta o perlomeno indicazioni: la disponibilità manifestata nei confronti di registi francesi che non hanno dato in seguito o alla distanza grandi prove di sé, l'adesione (con correttivi) a certi fenomeni di cinefilia internazionale, l'attenzione per il cinema italiano (sono ben piazzati, a quota 2, anche Marco Bellocchio, Alberto Lattuada, Sergio Leone, Mario Monicelli, Ermanno Olmi), lo scarso peso attribuito agli attori, la nessuna attenzione per le manifestazioni più corrive in termini di gusto o di produzione (in ciò incluso, però, certo buon cinema "commerciale", di "genere" o di serie).
A questo imponente indice può essere mosso un unico appunto, ed è quello di citare i film stranieri con il solo titolo francese, il che ostacola l'utilizzo pratico dell'apparato al di fuori della Francia e pone qualche dubbio sulla validità culturale dello strumento. Ma questo vezzo, come tutti sappiamo, oltralpe è abbastanza diffuso...

Un segnale di crisi

Torniamo alla cronistoria. «Cinéma 82», a partire dal n. 277 (gennaio), abbandona il comodo dorso quadro (che era stato una sua caratteristica sin dall'inizio) e, pur senza mutare il nuovo formato, opta per la legatura a punto metallico che corrisponde a una sensibile riduzione del numero di pagine (128). È un segnale di crisi che l'editoriale dello stesso numero evidenzia: aumentano i costi, sono nulle le provvidenze governative, occorre pubblicità (o un "mecenate"), i 10.000 abbonamenti raggiunti (non si fa cenno alla tiratura complessiva) non bastano ancora... In compenso la formula è più ordinata: "La vie du cinéma", "Gens de cinéma", "Ecrans de cinéma", "Lieux de cinéma", "Histoire du cinéma", "Rubriques de cinéma", ecc.), una nuova impaginazione dà più spazio alle immagini e le valorizza, il prezzo di copertina resta invariato.
L'esperimento dura un solo anno, al termine del quale Gaston Haustrate riconvoca i lettori per annunciare una nuova trasformazione. Nessun cambiamento dell'équipe, che è ormai consolidata da molti anni attorno alla figura del caporedattore e con in più un segretario di redazione, Joël Magny, che ricopre l'incarico dal 1977 e il cui nome dal 1979 compare ben evidenziato subito dopo quello di Haustrate; in fondo nessun cambiamento della formula (anche se nel sommario si torna a minimizzare le sezioni e a puntare sui singoli temi), ma un radicale cambiamento di formato, che sale a cm 21x28 (pressappoco come i «Cahiers» ultima versione) con qualche disagio per l'impaginazione e qualche vantaggio per la copertina (che si fa più aggressiva, con grande foto a colori — in genere un attore — smarginata a piena pagina). Le pagine si riducono (72, poi 64, infine 56 ma con 8

pagine a colori dedicate alla sezione "Téléciné", ma la fiducia del caporedattore resta immutata: nuove battaglie li attendono; se il cinema attuale è in crisi ci si può rivolgere alla storia e alla memoria del passato (come già i collaboratori da tempo stanno dimostrando); l'arte cinematografica ha ancora qualcosa da dire e «Cinéma» se ne farà, come sempre, difensore e propugnatore...
La veste reggerà esattamente due anni e mezzo (dal gennaio 1983 al luglio-agosto 1985, n. 319-320) ma altri mutamenti accadono nel frattempo. Con il n. 293 (maggio 1983) si procede a uno "svecchiamento" della struttura gerarchica: Haustrate assume il ruolo di direttore della redazione, Magny quello di caporedattore, mentre al posto di segretario di redazione gli subentra Alain Carbonnier. Non passano nemmeno due anni ed ecco che dal cast del n. 315 (marzo 1985) il nome di Haustrate — fermi restando gli altri — letteralmente scompare, senza che venga data spiegazione del fatto. Siamo comunque ormai agli sgoccioli della periodicità mensile: quattro fascicoli ancora e il "vecchio" «Cinéma» conclude la sua lunga esistenza. Anzi, no: perché come ci informa l'editoriale del n. 319-320, «l'avventura continua». È il passaggio all'*hebdomadaire*.

La serie settimanale

Gli anni del "grande formato" non sono stati particolarmente produttivi — almeno per i vecchi lettori, abituati a qualche "audacia" e a qualche "scoperta" di più —, ma sono forse serviti ad attrarre una nuova fascia di pubblico giovane, al quale va di nuovo insegnato chi siano stati Tati e Truffaut, Bresson e Buñuel, Vecchiali e Godard (arriva finalmente il risarcimento), Aldrich e Hitchcock, Wenders e Ferreri, magari Lubitsch e Dovženko. Insomma, la generazione che si va formando sulle videocassette. L'antica funzione di "servizio" non è comunque venuta meno, anzi si è talora estesa a tal punto (corrispondenze da festival anche piccoli, resoconti di manifestazioni varie, l'inserto "Téléciné", le consuete recensioni) che è difficile conservarle un'autentica tempestività, e in più premono esigenze di tipo giornalistico. Lo fanno intuire sia il citato editoriale del n. 319-320 («Non resteremo più insensibili ai film detti "per il grande pubblico" che pongono, lo si voglia o no e quali siano le loro qualità e i loro difetti, problemi di società e di comunicazione») sia il primo editoriale — in data 18 settembre 1985 — dell'*hebdomadaire* («V'è posto, in Francia, per un settimanale di cinema che integri le esigenze della moderna cinefilia con il vigore giornalistico, l'unico capace di stare appresso all'attualità senza tuttavia commentarla servilmente. Giacché il cinema si trasforma ogni giorno e vivrà ben presto l'era delle televisioni private, della tv cavo, della videotrasmissione e del satellite [...]. Più informazioni per vivere continuamente dentro gli avvenimenti, ma anche il distacco necessario ad affermare delle prese di posizione e a riportare i fatti immediati al loro contesto storico oltre che estetico»).
Ecco il settimanale. Dodici pagine in formato tabloid (cm 30x38,5) stampate a due colori, con una prima pagina di titoli, strilli e immagini, e all'interno un'impaginazione altrettanto mossa. Una struttura che conserva qualcosa del passato — corrispondenze dal set, brevi interviste,

incontri con cineasti, i film, un dossier, l'attualità, libri e dischi, la televisione — e che effettivamente consegue la tempestività (anche nella spedizione: esce in Francia il mercoledì e il lunedì successivo già la ricevono gli abbonati italiani, quasi come ai tempi di Metternich). Una équipe che in parte si rinnova (probabilmente per le diverse esigenze), in parte si conferma (forse per garantire la continuità con il passato): direttore della redazione è Jacques Guénée (un nome nuovo), ma il caporedattore resta Joël Magny, mentre Alain Carbonnier (già promosso a questo ruolo negli ultimi tempi del mensile) è caporedattore aggiunto: quasi tutti nomi inediti, infine, tra consulenti e collaboratori. Peraltro Magny resiste solo sino a fine 1985, sostituito nel ruolo dall'ex consulente Jean Rabinovici, mentre l'altro ex consulente Jean-Louis Manceau si affianca a Carbonnier come caporedattore aggiunto. All'inizio del 1987 anche Carbonnier si defila, con il che il ricambio può dirsi definitivamente, ma forse non traumaticamente, ottenuto.
I cambiamenti non sono comunque ancora finiti. Sono il formato (che scende a cm 24x32,5) e la foliazione (che sale da 12 a 16 pagine) a caratterizzare un ennesimo «Cinéma» a partire dal 16 aprile 1986 (n. 350), ma al mutamento formale (sembra voluto dai lettori) non corrispondono decisi mutamenti sostanziali. Sono in realtà ogni tanto le pagine a ridursi (e non soltanto durante l'estate, quando una *lettre* a quattro pagine mantiene il contatto con il lettore o, meglio, con l'abbonato), ma confidiamo che non si tratti di un segno premonitore di più vere sciagure.
Come giudicare il settimanale nei suoi due anni di esistenza (settembre 1985-luglio 1987)? La prima sensazione, positiva, è stata già accennata: uno strumento di informazione e di valutazione (qualche volta anche di riflessione storica o di recupero culturale) estremamente puntuale e di buon livello giornalistico-critico, con un tono sempre leggibile, un'equa distanza fra eccessivi entusiasmi e denigrazioni aprioristiche, un impegno polemico nei confronti delle inadempienze pubbliche (specie da quando al governo è Chirac) o delle sregolatezze private (leggi La Cinq di Berlusconi). La seconda sensazione è però più riduttiva: se invidiamo «Cinéma» ai francesi è forse perché non teniamo conto di quanto realizzano le pagine degli spettacoli di alcuni quotidiani italiani (a differenza dei confratelli d'oltralpe), di come si configuri, per esempio, o si sia configurato in passato, il settore in un giornale quale «la Repubblica». L'*hebdomadaire*, in fondo, si limita a seguire l'attualità, la lavorazione dei film, la loro presentazione ai festival o nelle sale, le manifestazioni culturali o promozionali, la programmazione televisiva, le retrospettive e a trovare i suoi maggiori sussulti, da prima pagina, in occasione della scomparsa di qualche grande del cinema che fu.
Poco e molto, al tempo stesso. La conclusione resta aperta, anche perché questo punto estremo (la formula in funzione della periodicità) toccato da una rivista di cinema riguarda un po' tutte le altre. Di fronte a un cinema che non lascia più spazio agli imprevisti; che omologa in un unico fiume di prodotti il grande spettacolo e la difficile operina d'autore, il telefilm e la confezione d'essai (anche l'arte ormai ha i suoi parametri); che è costretto ripetutamente a guardarsi indietro (Orfeo alla rovescia) per amare o per detestare il passato, in un continuo gioco di mutamenti di segno; che riproduce sempre più soltanto se stesso; di fronte a *questo* cinema, una

scelta coraggiosa e originale è ardua, quando non impossibile. Così non ci rendiamo conto di seguire la corrente che qualcun altro, e forse persino noi stessi, abbiamo disseminato di ostacoli, di gorghi e di mulinelli per rendere più movimentato un percorso in realtà privo di emozioni autentiche.

POSTSCRIPTUM. Le trasformazioni di «Cinéma» paiono susseguirsi senza tregua e voler spiazzare il volonteroso "sistematore". Dal n. 415 (11 novembre 1987) il settimanale torna ad assumere il formato (cm 16x24) che aveva abbandonato nel 1982, rinnova nuovamente la propria grafica e vede emergere dal comitato di direzione la figura di un direttore nella persona di Georges Montaron. L'agile quadernetto (32 pagine, caratterizzate da testi molto brevi e da discrete e puntuali fotografie) nascerebbe ancora una volta «à la demande de nombreux de ses lecteurs», che esigono un formato più comodo da sfogliare e da conservare, e non da una volontà di più profondo rinnovamento. Lo conferma l'editoriale del 28 ottobre 1987: «La nostra battaglia per il cinema non cambia obiettivi. Nel momento in cui il cinema conosce le difficoltà derivanti dal calo degli spettatori, dal disimpegno dello stato nel sostenere la creatività, dal non rispetto quantitativo delle nuove televisioni private a fonte delle loro promesse in materia di produzione cinematografica, il nostro settimanale può svolgere un ruolo attraverso l'informazione e la presa di posizione». A fine 1987 la nuovissima serie conta già sette fascicoli, la cui maggior novità è l'istituzione di un dossier dedicato al "film della settimana", a mezza via tra analisi critica e promozione culturale (tra le prime scelte *La passion Béatrice* di Tavernier, *L'ultimo imperatore* di Bertolucci, *Maurice* di Ivory, *Caravaggio* di Jarman).

Bibliografia

Oltre alla consultazione diretta di molte annate di «Cinéma» (in particolare tutta la prima metà degli anni '60 e dal 1975 a oggi), sono stati particolarmente preziosi il fascicolo di René Prédal, *Un quart de siècle de «Cinéma», 1955-1980*, supplemento al n. 253 di «Cinéma 80», e l'*Index 54-82*, supplemento al n. 302 di «Cinéma 84». Si sono consultati inoltre il quaderno della VI Mostra internazionale del cinema libero di Porretta (1971) che rende conto della rassegna "Cahiers du Cinéma, Cinéma 71, Cinéthique, Positif: 4 proposte di cinema politico"; la ricerca di Nuccio Lodato, *Il cinema "scritto" in Francia*, in «Bollettino per Biblioteche», Pavia, n. 19, ottobre 1978; la voce "Cinéma" di Fabien Laboureur nel *Dictionnaire du cinéma* a cura di Jean-Loup Passek, Librairie Larousse, Parigi, 1986.
Sarò grato a chiunque segnalerà errori, omissioni o errate interpretazioni o fornirà notizie utili a integrare la lettera o lo spirito di questa ricerca.

Parlano i nuovi narratori italiani. 1

Aldo Busi
Antonio Debenedetti
Giuseppe Conte
Bianca Maria Frabotta
Renato Minore

Cinema e letteratura: se ne discute da oltre mezzo secolo, e sembra che ormai, affermata l'autonomia dei due linguaggi, non ci sia più niente da dire. Ma cosa ne pensano le nuove generazioni di narratori, quelle formatesi quando il cinema e la tv sono stati al centro del processo di industrializzazione della creazione artistica? Accettano che la circolarità dei linguaggi, ormai emergente nelle strutture produttive, abbatta la frontiera tra film e pagina scritta? Ritengono che lo scrittore ha già occupato tutto il territorio dell'immaginario, senza lasciare spazio al regista cinematografico o televisivo? Oppure sono dell'avviso che il cinema è la sola arte in grado di esprimere totalmente la vita e la storia dell'uomo?
Su questi temi e su quelli che ne derivano all'interno del confronto tra cultura letteraria e cultura audiovisiva, abbiamo invitato i nuovi narratori italiani a esprimere un'opinione.

Aldo Busi:
«Un'arte definitivamente minore»

... Vado poco al cinema, rifiuto il cinema in tv e neppure ne seguo gli sviluppi o riflussi che siano. Mi sembra un'arte definitivamente minore, senza possibilità di appello, quanto minori culturalmente, intellettualmente, politicamente mi sembrano i suoi addetti. Gli attori che ho conosciuto sono uomini inesistenti, dei giocattolini più o meno rotti, più o meno funzionanti, quelli di teatro compresi: vado a teatro ancora di meno, perché, stringi stringi, il teatro deve essere *borghese* e scarta la produzione che, senza essere meramente sperimentale (detesto l'avanguardia, roccaforte dell'amatorismo dei provinciali in arte quanto in letteratura), non rientri in questa categoria.
Le mie proprie esperienze sia nel cinema sia nel teatro (ho scritto una commedia che ha fatto il giro dei capocomici, per la quale si sono levate grida di giubilo per poi smorzarsi in piccole preoccupazioni caserecce di *censura* e *botteghino*) sono, oltre che parche, negative. Ho comunque avuto il piacere di lavorare con Giuseppe Bertolucci alla stesura della sceneggiatura di *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, sceneggiatura che reputo, a distanza di un anno, potente e ben articolata, a fronte di un film che non si farà perché troppo poco *berluschiano*.

D'altronde, come restare insensibili rivedendo (con qualche sforzo perché, come ho detto, detesto la tv) vecchi film di Scola, Rossellini, Pasolini, Citti, Monicelli, De Sica? Il taglio delle scene, la magia del *realismo* (che, se è bello, è tutto men che *neo*: è una scuola assoluta, che andava bene quarant'anni fa come ora, se qualcuno sapesse ancora stare sugli stessi banchi di scuola...), la pertinenza dei dialoghi ma, soprattutto, la capacità di sciogliere cinematograficamente delle tematiche sociali in tutta la loro drammaticità — spesso comica — riuscendo fino in fondo, credo, a tener lontano la longa manus codina, reazionaria, pecoreccia, conformista dei produttori. Rivedendo quei film, nel bene e nel male, resta comunque l'impressione che circolasse all'interno dell'organizzazione globale del film una cosa che non si annusa più: la *libertà formale* di un pensiero nella sua integrità.
Credo che la mia età e la mia acida contemporaneità possano far scemare ogni sospetto di *nostalgia*: tanto per intenderci, non ho nessuna particolare attrazione verso Fellini (gli preferisco addirittura un altro minore, Antonioni) e, poiché l'ho visto, considero film tipo *Radio Days* di W. Allen una pellicola da macero immediato. Io non saprei che altro dire, forse sarebbe interessante per la rivista contattare Giuseppe Bertolucci, per sentire dal vivo da lui stesso come si lavora con uno scrittore — credo l'abbia fatto recentemente con più d'uno. Per tornare a bomba, concluderei dicendo che, anche nel cinema come in tutte le altre arti (tutte minorissime rispetto alla letteratura), se non è bello tutto ciò che è nuovo, è certamente nuovo tutto ciò che è bello — e quei registi di cui ho fatto il nome prima *sono* nuovi, lo saranno sempre, e anche per un'altra, fondamentale ragione: giravano al minimo di capitali o non eccedevano nei costi, se non in casi eccezionali, perché secondo me sapevano che ogni lira in più era un pretesto in più per il produttore di mettere becco. E il becco di produttore a che serve, di grazia, se non per ricordare che *tutto* il miglio è suo? In un cinema in cui sono i produttori a fare il cinema, perché dovrei interessarmi di cinema e non della vendita all'ingrosso di villette monofamiliari a schiera?

Giuseppe Conte: «A ognuno il proprio linguaggio»

Ho avuto, sia pure in momenti alterni della mia vita, un rapporto intensissimo, vitale e confuso, appassionato e candido con il cinema. A poco più di dieci anni, precoce cultore di jazz e di swing, andavo a vedere i film musicali americani che, per tutta la prima adolescenza, alimentarono con i modelli più dolci e completi il mio immaginario. Le commedie hollywoodiane di allora, quelle in cui davano il meglio di sé attori fatui ed eleganti come Tony Curtis e Rock Hudson, ma anche alle volte attori enigmatici e ardui come Marlon Brando e Humphrey Bogart, non erano soltanto "brillanti": contenevano l'ultima apparizione di un tipo d'uomo occidentale sopravvissuto alla guerra mondiale e già lì per scomparire, un uomo in pace con se stesso, con i suoi principi e la sua società, tutto d'un pezzo, non incrinato ancora né da turbe psicoanalitiche né da dubbi sociologici, l'eroe di un mito di celluloide che nondimeno incarnava tardivi sogni e desideri di una intera civiltà. Ricordo lo stato di grazia in cui vidi

Sabrina, la tragedia di quando per colpa di una influenza persi *Bulli e pupe*, la gioia esplosiva di *A qualcuno piace caldo*, quella sottile di *L'erba del vicino è sempre più verde*. Le vere colonne sonore dei miei primi sogni a occhi aperti — quelli che contano, poi — sono tutte lì: "Isn't it Romantic?", "I Wanna Be Loved by You". L'uscita dalla prima adolescenza iniziò anche il periodo di una lunga cesura in quell'amore profano e contraddittorio che mi legava al cinema. Ripresi ad andare al cinema intorno al 1973, quando presi casa a Sanremo. Anche questa volta fu un rapporto incatenante. Andavo tutti i pomeriggi alle tre. Allora Sanremo aveva sette sale di prima visione. Potevo scegliere ogni giorno, anche se in un'offerta non ad amplissimo raggio. Mi piaceva il buio del locale, quella sua specie di concavità magica, l'improvvisa feritoia di luce e di colori dello schermo, mi piaceva già il luogo della proiezione, starmene in una poltroncina di velluto ad aspettare le immagini e i suoni. I film che prediligevo allora erano quelli la cui tematica si incentrava sul sesso e sulla violenza. E mi imbattevo così di nuovo nel cinema americano. Era tutto cambiato. Ora i protagonisti avevano il volto di Dustin Hoffman, Robert De Niro, Al Pacino, con le loro nevrosi, i loro tic terribili, le loro espressioni tese e comuni, la loro realtà spietata, famelica, innocente, sordida. Brando aveva insegnato qualcosa a tutti: quel Marlon che ritrovai splendido e disfatto in uno dei pochi film italiani che ho amato davvero, *L'ultimo tango*, voglio dire. Il cinema americano medio era, è mitopoietico: nasce da una società che propone modelli e non se ne vergogna, sia che proponga i duetti di Franck Sinatra e Bing Crosby in *Alta società*, sia che proponga i gestacci disperati di Dustin Hoffman e Jon Voigt in *Un uomo da marciapiede*. Il cinema medio in Italia è da decenni prevalentemente comico-parodico: segno di una società che nel suo insieme non ha un progetto, un sogno né civile né morale né estetico cui riferirsi.
Ho scritto il mio primo romanzo, *Primavera incendiata* (Feltrinelli, 1980) in quegli anni. E il romanzo risente — la cosa mi fu rimproverata aspramente da certi "intellettuali di sinistra", una specie allora ancora florida — del cinema americano coevo. C'è addirittura l'elenco dei registi che il protagonista ama: Ashby, Spielberg, Altman, Scorsese, Lucas, Bogdanovich (p. 94). E ci sono citazioni precise da *Soldato blu*, uno dei primi grandi western dalla parte degli indiani, che rovesciava l'epica infantile di tanti western (amati da me non meno dell'*Iliade*).
Mi ero posto questo problema: non potevo pensare certi nodi narrativi se non come sequenze cinematografiche: in fondo, era naturale per me, per la mia formazione. Soltanto, bisognava trovare nella letterarietà ciò che lo schermo non può contenere: andare al di là, rendere necessaria la scrittura, autonoma, fondamento del processo stesso dell'immaginazione. Ed ecco che le pagine mi consentivano una *riflessione etica* e una *discussione di poetica* che in un film — almeno a me così pareva — non avrebbero potuto essere espresse. Per esempio, tutto il lavoro su D.H. Lawrence, decisivo nel romanzo, tanto che una volta Calvino mi disse di averlo letto come un manifesto di poetica lawrenciana.
Nel mio nuovo romanzo, *Equinozio d'autunno* (Rizzoli, 1987) il rapporto con il cinema si è allentato: soltanto la prima idea che ne ebbi, la storia di una coppia che si disgrega sullo sfondo di un bosco autunnale percorso da branchi di cinghiali impazziti, fu condensata in poche pagine come

soggetto per un film che regalai a un giovane attore mio amico. Poi, nelle stesure vere e proprie, tre in tutto, quel soggetto si modificò, addirittura il personaggio adatto a quel mio amico scomparve, entrarono le leggende celtiche, la descrizione di una mareggiata che dura per tutto lo svolgersi dei fatti, dirompente e simbolica. Ecco, il mio interesse mi portava verso il mito, a immaginare un narratore che fosse, come ha scritto magnificamente Pietro Citati, un «cacciatore di simboli»: la Liguria diventava man mano l'Irlanda, la realtà mito, e i piani del libro si sovrapponevano, una storia quotidiana, le leggende celtiche che scandiscono questa storia, la descrizione diaristica della mareggiata. Un romanzo costruito su tre piani non può che essere difficile, mi ha detto Mario Soldati, in cui ho trovato il più straordinario dei lettori. E un film su tre piani? Sarebbe *troppo* difficile? La parola passa ai cineasti. Ho visto bellissime onde e nuvole nei film di Milius, per esempio: ma non c'è dubbio che la rivisitazione del mito fatta dal regista americano è molto lontana da ciò che intendo io e da ciò che il genere romanzo, sia pure usato in forme particolari, consente.
A me pare che al fondo del rapporto tra cinema e romanzo oggi ci sia proprio questo problema: che il romanzo non può fare a meno della consapevolezza di *come narra un film*, e che deve inventare, nel linguaggio, nei simboli, nello stile, qualcosa che *senza la scrittura non potrebbe essere raccontato*. Allora un romanzo si legittima, la scrittura si legittima: l'immaginario sceglie il suo strumento e si muove attraverso di esso. Non amerei né un romanzo scritto per diventare un film, né un film realizzato per illustrare un romanzo. Ci sono linguaggi diversi, e soltanto chi li ama e li padroneggia sino in fondo può dar vita a un frutto dell'immaginario che racchiuda in sé un po' del Grande Immaginario del Mondo: ciò che scrivendo un libro, forse anche dirigendo un film, ci si dovrebbe sempre proporre.

Antonio Debenedetti:
«Un vantaggio destinato a crescere»

"Leggo" molti film e non "vedo" più molti romanzi. Niente di strano. I buoni film raccontano bene delle storie. Anche i buoni romanzi raccontano bene delle storie. Allora? Si possono aggiungere, così seguitando, altre realistiche ovvietà. Gli spettatori intelligenti pesano nei film le trovate di stile e di struttura. I lettori più avvertiti considerano, in una pagina o in un capitolo, le soluzioni stilistiche e strutturali.
Cinema e letteratura finiscono col sembrare, andando avanti con simili argomenti, risposte complementari a uno stesso bisogno: quello già presente nei cavernicoli, almeno a dire di E.M. Foster, di ascoltare i casi umani, avventurosi, tragici, grotteschi o comici dei loro simili. Eppure qualcosa, sebbene sia difficile dire che cosa, ci avverte che la questione non è così pacifica. Il cinema, anche a prescindere dalla qualità delle opere, sembra in vantaggio sulla letteratura. Di più. L'insieme confuso di ragioni che contribuiscono a allontanarci dalla letteratura, proprio come lettori, ci spingono verso i film.
Non so e non voglio tuttavia spiegare questa impressione, improvvisandomi sociologo. Una cosa, tuttavia, credo di poterla dire: non siamo certo

noi autori, in questo momento, a aiutare la letteratura. Sembriamo infatti preoccupati di una cosa sola: fare della letteratura un genere competitivo, anche e soprattutto in popolarità, con la tivù. Sembriamo preoccupati, in altre parole, di fare una letteratura che non venga "fruita" come tale. Eppoi, siamo seri, quando la smetteremo (noi autori) di sollecitare gare, confronti e classifiche? Prendiamo esempio dagli autori cinematografici, quando siano sul serio tali, dal rigore con cui accettano i vantaggi qualitativi e gli svantaggi pratici derivanti dalla loro scelta.
Molto, a giustificazione d'una generale caduta di simpatia nei confronti della letteratura, è da attribuirsi alla critica. I vecchi recensori, non occorre avere in tasca la verità degli addetti ai lavori per affermarlo, hanno ceduto il campo a una schiera di compilatori sciatti, supponenti e assonnati. Loro uniche preoccupazioni sembrano: a) compilare elenchi di scrittori da beatificare con osanna rumorosissimi, b) compilare e ancora compilare dizionari ragguardevoli soprattutto nelle loro inoneste lacune, c) compilare e ricompilare drastiche sentenze destinate all'appetito scandalistico dei rotocalchi. Si provi viceversa a chiedere un giudizio motivato, anche solo a proposito d'un libro appena uscito: non si saprà, dopo molto investigare, neppure se vale o non vale la pena leggerlo. Almeno i critici cinematografici, quelli degni di questo nome, hanno più coraggio: arrivano persino a distinguere, sfidando l'ira dei produttori, i buoni film dai prodotti di consumo!
Ecco perché, si può dire, pur restando teoricamente fedeli alla pagina scritta, che il cinema è in vantaggio sulla letteratura. Un vantaggio che, prendendosi la briga di esaminare la produzione corrente, è destinato a crescere.

Bianca Maria Frabotta:
«Un confronto fittizio e abusato»

Il confronto tra il linguaggio dell'immagine e la pagina scritta travalica ormai la sua consueta dizione. Io credo che a dover far i conti con la ricchezza, la multiformità e la rapidità dell'immaginario filmico o televisivo non siano tanto i romanzieri (la concorrenza fra romanzo e racconto cinematografico è quella certo più paventata ma per motivi più commerciali che altro), quanto gli scrittori di racconti e i poeti.
Sembrerà strano infatti, ma a me sembra che quella che «Bianco e Nero» chiama la circolarità dei linguaggi, ormai emergente nelle strutture produttive, più che abbattere la frontiera fra film e pagina scritta, permetta un'ulteriore e più disinvolta rilevanza dei generi. Partendo dalla vostra opposta, ma speculare ipotesi: lo scrittore ha già occupato tutto il territorio dell'immaginario, oppure il cinema è la sola arte in grado di esprimere totalmente la vita e la storia dell'uomo, tenderei a equiparare, come probabilmente è nelle vostre intenzioni, i due corni del problema. Entrambe le forme espressive hanno infatti una funzione sia simbolica che documentaria. Il punto, per un autore, è di comprendere le affinità, le differenze e, ciò che più gli sta a cuore, gli eventuali reciproci arricchimenti.
Ciò che più affascina e traumatizza nel linguaggio cinematografico è la

necessaria brevità e sinteticità della sua forma espressiva, i limiti imposti non tanto dalla specificità del linguaggio, quanto del mezzo. E mi riferisco alla tirannia della produzione e della ricezione. Sembrerebbe un letto di Procuste, una strettoia soffocante e invece può essere un'utile indicazione di lavoro.

Il confronto stesso fra film e romanzo, se ci si concentra sul problema del tempo e della durata della narrazione, si rivela fittizio quanto abusato. Per quanto il cinema sperimentale e non mercantile abbia tentato di modificare il tempo della rappresentazione adeguandolo al cosiddetto tempo reale, il magico risalto del montaggio diventa anche il momento della verità: o l'idea narrativa si concentra e si unifica nell'efficacia di un congegno ben bilanciato su tempi relativamente brevi o sceglie la via del collage di frammenti e di istantanee. Se vogliamo individuare l'equivalente nella pagina scritta dobbiamo pensare al racconto o alla prosa d'arte, non a caso adiacente alla lirica vera e propria. Ma come può un film, anche non tradizionale e di dimensioni abnormi, sperimentare la dimensione temporale di un romanzo come quello di Proust o di Musil? Frammento più unità, o istante più durata?

Il tempo di percezione di un film o anche di un serial televisivo come può comprendere l'argomentazione, qualità precipua del genere romanzesco, della sua stessa grammatica, per così dire? Se non in un uso smodato e dunque in un abuso del parlato o del dialogo che, fuori dalla necessaria armonia delle parti, rischiano di indebolire invece che rafforzare il messaggio filmico?

Forse una delle cause della attuale crisi del genere novellistico è proprio da ricercare nella superiore capacità di concentrazione del film o dell'episodio televisivo, ma non direi lo stesso per la fortunata concorrenza che cinema e televisione sembrano godere nei confronti del romanzo. Qui sembra agire piuttosto la vana promessa del cinema e non solo di quello consumistico che intrappola il pigro spettatore nell'illusione di ridurre a un'ora e mezzo, due la necessaria lentezza del vizioso piacere della lettura. Da questo punto di vista il cinema è meno elastico del romanzo contemporaneo che, più di qualsiasi altro aspetto privilegia la indefinibile malleabilità della forma saggistica, o meglio del saggio come forma, per utilizzare un famoso titolo di Adorno. E può così emulare quella summa di vita, filosofia, scienza cui solo la grande epica del passato poteva legittimamente ambire. Il romanzo saggistico del Novecento può essere vacuo e ripetitivo, ma vanta innegabili capolavori, il che è senz'altro più raro per quel genere *monstre* che sarebbe un cinema siffatto.

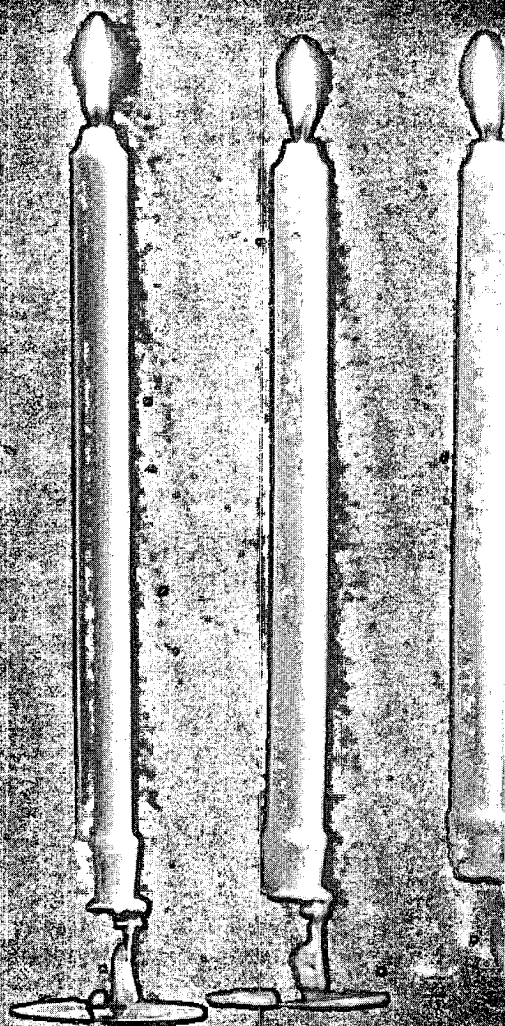
Esiste però un trucco del mestiere che il cinema, quando pretende di realizzare la sua autentica vocazione di short story, può insegnare al romanzo: la focalizzazione del punto di vista che ai romanzieri consapevoli è difficoltà ben nota. Non a caso questo termine, introdotto dalla moderna narratologia in un'epoca in cui il cinema era già parte della coscienza contemporanea, sembra rubato dall'armamentario lessicale di chi guarda il mondo attraverso l'occhio di una macchina da presa. E quale romanziere oggi, che voglia sviluppare la tecnica della narrazione e della rappresentazione ai danni dell'argomentazione, può dire di scrivere senza contemporaneamente vedere la realtà in scene cinematograficamente già inquadrate? E perché bisognerebbe ritenere questa nuova capacità come un impoveri-

mento, invece che come uno straordinario arricchimento della percezione e dell'immaginario collettivo?
Naturalmente si tratta di non perdere il proprio baricentro, quando ci si apre con tanta disponibilità alle esperienze altrui; ed è qui che vorrei tirare in ballo la poesia. La poesia novecentesca, soprattutto quella di derivazione simbolista e immaginista, è profondamente imbevuta del culto dell'immagine, sia essa la metafora che oggi come nel barocco punta ancora sull'effetto sorpresa, o la analogia cui tutta la lirica della folgorazione e della intuizione irrazionalista affida la sua dirompenza. È proprio nel cuore stesso della poeticità, sul suo stesso terreno retorico, anche se non verbale, che la poesia oggi può essere vinta e umiliata dalla immaginosità di qualsiasi efficace e intelligente spot pubblicitario. Questo vale soprattutto per la esteriorità della precettistica tipica delle avanguardie storiche: la asintatticità, le parole in libertà, l'onomatopea, l'abolizione della punteggiatura e in una parola la riduzione del messaggio a senso quasi solo subliminare. Naturalmente la tecnica non è la poesia, ma dietro l'ingenuità programmatica di tanto futurismo e postfuturismo non si annida proprio il desiderio di gareggiare con la simultaneità dell'immagine cinematografica?
Non c'è dubbio che il cinema, proprio per la sua straordinaria ricchezza ritmica e analogica, può essere grande cinema di poesia (mentre di solito viene considerato poetico un cinema come quello di Pasolini che si limita a inventariare situazioni poetiche nell'ambito di strutture pur sempre narrative), ma sarà compito della poesia non farsene fagocitare in una ingenua quanto vana rincorsa sensazionalistica. Come il romanzo ha in sé una forza argomentativa che nessun altro mezzo può sottrargli, così la poesia, proprio accentuando la sua "intraducibilità" (leggi invisibilità e invivibilità nel giro breve del consumo digestivo) ritroverà forza e autonomia nell'ambito di un linguaggio mentale, astratto, matematico, musicale in cui la stringatezza del messaggio e la semplificazione del senso non corrispondono, anzi miracolosamente si ribaltano e coincidono.

Renato Minore:
«Il punto di partenza è la pacificazione»

Non so perché, ma ogni volta che sento tirati in ballo i complicati rapporti tra cinema e letteratura, penso a Gozzano. Non al Gozzano che sperimenta la condizione intellettuale del «poeta famelico sfamato dalla Casa»: nella fattispecie quella del torinese commendator Ambrosio per cui appronta alcuni «schemi di progetti», quasi sempre rifiutati, e una sceneggiatura assai accurata, *San Francesco*, scritta pochi mesi prima di morire, nel 1916. Ma al Gozzano autore di un saggio pressoché dimenticato, *Il nastro di celluloide e i serpi di Lacoonte*, che apparve sulla rivista «La Donna» il 5 maggio del 1916. Una riflessione suggestiva, pressoché isolata in quel momento, sulle possibilità del «cartiglio cinematografico»: «La film» (il femminile sembra attenuare la dirompente portata della novità espressiva) ha «la potenza e la prepotenza del denaro», ma «chiude il mondo in un intrigo sempre più fitto di celluloide figurata».
Perché partire da tanta lontananza? Proprio per meglio definire, puntellare

una tendenza che ormai mi sembra universale: quella della grande pacificazione. Diceva Céline che la questione della letteratura è una: come confrontarci con il cinema. Per lui bisognava creare qualcosa che non fosse direttamente riconducibile al cinema per non esserne sopraffatti. Una resistenza eroica, cui va riconosciuto l'onore delle armi: ma ogni discorso in chiave di opposizione è per definizione, *oggi*, anacronistico, destinato alla sconfitta. Il punto di partenza è appunto la pacificazione che significa nella sostanza l'assimilazione e la compenetrazione dei linguaggi, l'assoluta dipendenza l'uno dall'altro, l'assoluto arbitrio di chi porta avanti l'orgoglio luciferino e umanistico della Separazione. Ora quel Gozzano, con la sua poetica sorniona del *medium* cinematografico (e anche, tra parentesi, ironicamente puntellata: nonché attenta alla minima dimensione sociologica delle "miserie" e dei "pettegolezzi" che ruotano intorno all'*imagerie* cinematografica) sembra prevedere non soltanto molti atteggiamenti mentali e culturali disponibili *soltanto* nei confronti della «potenza e prepotenza del denaro»: quanti intellettuali e scrittori hanno visto nel cinema unicamente l'occasione per uno strumentale allargamento dell'audience, con ciò che il fatto comporta. Ma soprattutto quella grande mutazione (nel rapporto e nella percezione del mondo e delle cose) per cui l'universo toccato dal cinema (e ora, in forma invadente, dalla televisione) è qualcosa di totalmente nuovo e stravolto: il nostro rapporto con il mondo e le cose passa attraverso «un intrigo sempre più fitto di celluloide figurata».
Cosa comporta questa, in fondo ovvia, considerazione sia pure nobilitata da un Padre così insospettato come Gozzano, che amiamo solitamente per altri motivi, per come ci ha insegnato che la letteratura (la poesia) è anche sublime Parodia del Sublime? Comporta una seconda e ancora ovvia (ma nell'ovvio si nasconde talora la scheggia più preziosa di verità; ce lo ha insegnato, tra gli altri Karl Kraus) considerazione: chi scrive oggi si pone *naturalmente* in un crocevia di tecniche opportunamente ibridate e contaminate e sicuramente *vede* di più con l'occhio del cinema che non con la *mente* della letteratura. O meglio: quella *mente* si è naturalmente trasformata, *vede di più*.
In un gran bel libro che piaceva a Calvino (quanto è *visivo*, cinematografico il suo ultimo *Palomar*!), Ruggero Pierantoni ci ha spiegato, suggestivamente, come l'occhio crea la visione. Nel nostro caso: l'occhio trasformato dalla visione del cinema crea la nuova visione che ci possiamo ostinare a chiamare, ancora, letteraria. Infiniti gli esempi: potrei citare i casi divergenti di Handke e di Perec. Oppure scegliere tra gli esempi dei nostri ultimi narratori (come Cordelli, Celati, Del Giudice, Debenedetti...) in cui il segno del cinema non è genericamente un clima, un colore, una citazione come poteva capitare fino a non molto tempo fa: ma è assimilazione di un occhio, compenetrazione in una tecnica. Pacificati, insomma: anche se le reazioni comportamentali possono essere di diverso tipo e possono lanciare anatemi verso l'onnipresenza dell'immagine e la necessità di scavare la trincea o un avamposto. No, non esistono trincee o avamposti: una ricerca in questo senso anche sulla giovane poesia (Magrelli, Mussapi, Ruffilli) porterebbe agli stessi esiti.
Concludo con una nota personale. Scrivendo il *Leopardi* avevo tanti problemi da far rabbrividire: filologici, bibliografici, di "bonne distance" (qual era la giusta distanza con cui guardare a questo autentico mostro

sacro?). Con l'istintività che si recupera talora soltanto dopo una salutare e interminabile immersione nei testi, li ho risolti, almeno intenzionalmente, con la scelta del "racconto", a metà strada tra il biografico e il critico. A posteriori (con l'aiuto prezioso di attenti lettori) mi sono accorto quanto quel "racconto" fosse debitore *anche* al "cinema" proprio nella tecnica delle improvvise condensazioni dei primi piani, dei piani sequenza (l'ultima passeggiata di Giacomo a Napoli, una mia invenzione non soltanto verosimilmente documentabile dalle fonti, ma fortemente "reale" per la sua simbolica carica di "visione"). Il cinema, insomma, mi aveva istintivamente indicato una forma di rapporto con il mio oggetto e di mediazione non convenzionale, cioè non dentro la convenzionalità di altri approcci, critici filologici, biografici. Mi sono sentito, *naturalmente*, in quel crocevia, di cui ho detto; ed è stata la constatazione di una seconda pelle che sostituisce la originaria, ormai logorata. Dopo quasi settant'anni l'intrigo era stato davvero "fitto" e indistricabile. Caro, antico, insostituibile Gozzano!

Le ombre di Mamoulian

Guido Fink

Il cinema di Rouben Mamoulian (1898-1987) è un cinema di ombre. Anche gli spettatori più disattenti lo ricorderanno, magari senza essere in grado di collegarlo a contesti precisi: ombre che si stagliano nitide e stilizzate sulle pareti, che sovrastano i personaggi, li minacciano, ne sottolineano parodicamente gli atteggiamenti; o anche solo li sostituiscono, cancellandoli dallo schermo: silhouette in nero, contro le ombre luminose e bidimensionali che agiscono normalmente creando così l'illusione di realtà. Un cinema di doppi? Forse: non dimentichiamo che proprio a Mamoulian si deve la più riuscita fra le riduzioni cinematografiche del *Doctor Jekyll and Mr Hyde* stevensoniano, nettamente preferibile ai sopravvalutati tentativi di Jerry Lewis, Jean Renoir e molti altri.

Ma credo che non si tratti soltanto di duplicazione, o di una semplice sottolineatura della natura intrinsecamente doppia e schizoide del linguaggio cinematografico. Proprio nel cuore del cinema classico, mentre venivano elaborate le teorie della "maggiorazione" filmica, e Balázs parlava della «fisionomia delle cose» e della macchina da presa che portava l'occhio dello spettatore a stretto contatto con persone e luoghi e oggetti (più tardi Bazin avrebbe addirittura ipotizzato un legame fra il cinema e l'esigenza di preservare i corpi, per esempio nella pratica egizia dell'imbalsamazione), le immagini di Mamoulian sembrano postulare un'assenza, una serie di slittamenti, che rovesciano ogni illusione, deludono le attese, rendono problematica ogni meccanica identificazione. Cito una sequenza per tutte: quella di *Song of Songs* (Il cantico dei cantici, 1933) in cui esplode la passione amorosa fra il giovane scultore e la ragazza che posa per lui (Brian Aherne e Marlene Dietrich). Il centro della sequenza è ovviamente la Dietrich, che peraltro risulta quasi *invisibile*, sostituita a destra dell'immagine dalla statua che ne riproduce il corpo nudo, e di cui lo scultore insiste a modellare allusivamente le spalle, a sinistra dall'ombra che si staglia sulla parete dello studio, mentre dietro il paravento si sfila le calze, la gonna, il corsetto, le varie sottovesti: uno *strip* davvero *tease*, senza dubbio più suggestivo di qualsiasi disinibita esibizione a luci rosse o rosa.

E non si tratta di un banale espediente per aggirare le norme di una censura già rigida, anche se non ancora codificata da Hays: lo stesso modulo espressivo si verifica in *Applause* (la sagoma di Kitty che sta facendo il suo numero al di là del sipario, mentre ai due lati dello schermo l'amante-sfruttatore e la figlia l'ascoltano con diverso imbarazzo), in *City Streets* (l'ombra enorme del sicario che accompagna il gangster condannato

◄ **Greta Garbo in *Queen Christina***

a morte dal capo), in *Love Me Tonight* (l'apache mimato da Chevalier che viene burlescamente "ghigliottinato" al termine della canzone), e in molti altri casi. Anche quando il corpo dell'attore è non solo presente ma visibile, il cinema di Mamoulian ci costringe a chiederci *dove* si trovi, in un continuo decentramento dell'immagine. Una volta compiuta l'elaborata cerimonia della sua vestizione prima di una corrida importante, Juan Gallardo (Tyrone Power), protagonista di *Blood and Sand* (Sangue e arena, 1941), chiede alla moglie (Linda Darnell): «Come mi trovi?» E subito la m.d.p., con una correzione immotivata, si sposta in basso a sinistra, evitando di inquadrarlo in modo diretto come sarebbe logico aspettarsi; poi, di lì, da un ammasso di stoffe colorate sul pavimento, partirà una lenta panoramica avvolgente.
Se lo spettatore si chiede *dov'è l'attore* nell'immagine di Mamoulian, il critico può ben chiedersi quale sia il posto nella storia del cinema di Mamoulian stesso, questo incessante innovatore che ha sempre sperimentato, ma sempre all'interno delle ricette e delle convenzioni più collaudate: che ha traversato quasi tutti i generi senza identificarsi con nessuno di essi; che ha conosciuto grandi successi a Hollywood e a Broadway (fra le sue numerose regie teatrali si contano quelle di musical leggendari quali *Porgy and Bess*, *Oklahoma!*, *Carousel*), ma ha trascorso gli ultimi trent'anni della sua vita, dopo *Silk Stockings* (La bella di Mosca, 1957), in totale inattività.
Nei paesi anglosassoni si discute molto di questi tempi il problema della necessaria revisione del "canone", ovvero del corpus di testi letterari da considerarsi fondamentali nell'ambito di un'istruzione universitaria di tipo medio-alto: abbandonati i vecchi criteri di matrice idealistica o ottocentesca, o meccanicamente storicistica, sembrano oggi superati perché ancora nonostante tutto "eurocentrici" quelli elaborati più tardi (per lo più da accademici oriundi del Vecchio Mondo) nelle grandi università dell'Est degli Stati Uniti o del Canada.
Di fronte a discussioni del genere, vien fatto di pensare che, nel suo più modesto ambito, la critica cinematografica ha già attraversato la fase revisionistica (basti pensare alle polemiche contro lo "specifico", così insistenti da noi nel secondo dopoguerra); forse quel che ci è mancato è un'adeguata revisione della revisione critica, responsabile dell'ostracismo a vari autori — fra i quali appunto Mamoulian — il cui innegabile contributo all'evoluzione del linguaggio non era, o non sembrava, sostenuto da sufficienti tensioni ideali o ideologiche (sfuggiva, in questo senso, il valore anche "politico" di testi quali *Queen Christina*, *We Live Again*, *The Gay Desperado*, densi di riferimenti obliqui, e ironici, a certe preoccupazioni *engagés* tipiche degli anni Trenta; e così pure la patetica predicazione nel deserto della figura di Nacional in *Blood and Sand*, incapace con tutti i suoi discorsi di "sfruttamento", di arrestare lo "spettacolo" dilagante in cui è a sua volta implicato). Ma non si trattava di sottovalutazioni soltanto italiane, come dimostravano le feroci stroncature, riportate a suo tempo da Giulio Cesare Castello, da parte di critici americani quali Dwight Macdonald, Richard Griffith e persino — dunque la *politique des auteurs* non era servita a niente — Andrew Sarris.
È merito innegabile di questa rivista l'aver pubblicato, in pieni anni Sessanta, un saggio pionieristico come quello di Castello, poi spesso citato

Janette MacDonald e Maurice Chevalier in *Love Me Tonight*

anche all'estero (a quando una raccolta dei preziosi contributi, sparsi e dimenticati, di questo critico?). È un saggio che raddrizza certe storture fino ad allora dilaganti, anche sul piano letterale (quella "burlesca regina" di *Applause*, che sarebbe poi stata una regina del *burlesque*, nella sciagurata edizione Einaudi dell'*Avventurosa storia* di Lewis Jacobs!), e che ha il giusto coraggio di definire capolavoro un'operetta come *Love Me Tonight* (Amami stanotte, 1932); ma che poi ricade, con una certa cautela, nell'opinione prevalente per cui il "declino" di Mamoulian sarebbe cominciato subito dopo *Becky Sharp* (1935).
Più avanzata, in questo senso, la monografia di Tom Milne (1969), che di Mamoulian accetta tutto e tutto polemicamente rivaluta, al limite dell'apologetico, con una serie di analisi testuali accurate e spesso persuasive: quello che non persuade, nel pur ottimo lavoro di Milne, è la tendenza a contrapporre l'oggetto del discorso, idealmente posto al vertice di ogni possibile costruzione, ad altri concorrenti e rivali necessariamente giudicati inferiori (Lubitsch, per esempio, le cui commedie musicali non varrebbero quanto *Love Me Tonight*, e il cui uso della Garbo in chiave di commedia sarebbe grossolano e volgare a paragone con la prima parte di *Queen Christina*, mentre *Ninotchka* non sarebbe affatto superiore al *remake* musicale che ne avrebbe fatto Mamoulian in *Silk Stockings*). Al di là delle opinioni personali (ma il terzo punto mi sembra eretico e insostenibile), è lecito qualche dubbio sull'opportunità di una revisione del canone (o della cosiddetta e molto eventuale "storia del cinema") basata sul principio dell'alternanza, o sulla legge fisica per cui dove ci sta un corpo non ce ne può stare un altro: per ogni nuovo nome ammesso nell'Olimpo, bisogna che un ospite precedente se ne vada, come nella troppo affollata "locanda svedese" ricostruita con un po' di cartapesta M.G.M. in *Queen Christina* (La regina Cristina, 1933).
Un raffronto fra Mamoulian e Lubitsch (o altri registi emigrati non privi di affinità con il suo mondo espressivo, quali Wyler o Sternberg, se non addirittura con registi sovietici come Ejzenštejn e Dovženko, che

Mamoulian "cita" spesso a livello compositivo) potrebbe anche risultare utile, se non fosse prioritaria l'esigenza di analizzare le tante e feconde contraddizioni *interne* al cinema di Mamoulian stesso. Per esempio, Mamoulian, giunto al cinema nel 1929 dopo un lungo tirocinio nel teatro (specie lirico), è più che giustificatamente passato alla storia come uno dei primissimi registi capaci di usare il sonoro in modo libero, immaginoso, non meccanico: tutti citano i pionieristici effetti di asincronismo da lui ottenuti in *Applause* (le sovrapposizioni, ottenute per la prima volta con il missaggio di microfoni e canali separati, della canzone di Kitty e delle preghiere sussurrate da April) o in *City Streets* (Nan, sola nella sua cella, ossessionata dalle parole di Kid, che le fanno capire come il ragazzo sia ormai entrato nella gang), per nulla dire del mirabolante *contagio* per cui certe canzoni di *Love Me Tonight* ("Isn't it Romantic?" o "The Son of a Gun is Nothing But a Tailor") vengono riprese e riecheggiate da personaggi diversi con effetti travolgenti.
Eppure, alcuni dei più significativi momenti di Mamoulian sono improntati alla ricchezza visiva del cinema muto, all'esigenza di rendere *leggibile* e denso di significati il mondo delle superfici e delle apparenze: penso al gioco allusivo con le statuine gemelle di ceramica, una nera e una bianca, riprese alternativamente mentre Pop e Agnes si mettono d'accordo per liberarsi del Boss, in *City Streets*; o al *wipe*, o mascherino diagonale che, anticipato in *Applause*, diviene vero e proprio principio di struttura in *Dr Jekyll*, dividendo spesso l'inquadratura in due metà opposte e complementari. Lo stesso si può dire per le innovazioni di Mamoulian nel campo del colore (usato, come tutti sanno, per la prima volta in chiave allusiva e simbolica nella scena di *Becky Sharp* in cui gli ufficiali ricevono l'ordine di partire per la battaglia): con l'aiuto di operatori quali Gregg Toland, Lucien Andriot e Arthur Miller, Mamoulian è riuscito a raggiungere effetti di straordinario cromatismo anche nel bianco e nero (*We Live Again*, *The Gay Desperado*, *The Mark of Zorro*).
Per quanto riguarda il rapporto con l'attore, Mamoulian, che ha diretto alcune fra le star più importanti del periodo, può indifferentemente sacrificare la cornice al quadro, puntando tutto sui primi piani della protagonista (per esempio, in *Queen Christina*, film che può sembrare addirittura *non diretto*, privo di ogni ricerca espressiva sul piano visivo o sonoro) o, di fronte a una protagonista debole e insufficiente (l'Anna Sten di *We Live Again*, vanamente "lanciata" da Goldwyn), impostare tutto il racconto su dimensioni corali, scenografie elaborate, carrelli, campi lunghi.
We Live Again sarebbe, nientemeno, *Resurrezione* (un adattamento, nemmeno troppo sfacciato o infedele, di quella prima stesura del 1895 nota in Italia come *Il racconto di Koni*). Il film, uno dei primi fiaschi commerciali di Mamoulian, che si situa fra i successi di *Queen Christina* e di *Becky Sharp*, è del 1934, epoca in cui il cinema hollywoodiano rimacina, equipara e ripropone tutti i Grandi Libri dell'Ottocento Europeo, dai *Miserabili* ad *Anna Karenina*, a *David Copperfield*, in una sorta di gigantesca biblioteca illustrata circolante nel mondo intero. Non ci stupiremo se fra le fonti di Mamoulian, regista europeo di prestigio (è nato a Tiflis, in Georgia, ha studiato a Mosca con Vakhtangov, poi ha lavorato per il Theatre Guild), troveremo appunto Tolstoj, e Stevenson, e Thackeray, o un O'Neill insolita-

Marlene Dietrich in *The Song of Songs*

mente retrodatato e nostalgico (quello di *Ah, Wilderness!*, riproposto attraverso la mediazione di un musical con il titolo *Summer Holiday*).
Ma tutto questo non ci autorizza a pensare a un regista "letterato" (anche se Mamoulian ha adattato qualche testo teatrale, e scritto un paio di libri) o di propensioni ottocentesche. Il suo pionieristico *noir*, *City Streets* (Le vie della città, 1931), rivela nell'ambientazione e nel gioco al massacro che spinge i personaggi l'uno contro l'altro un taglio asciutto e moderno non a caso ispirato a un soggetto originale di Dashiell Hammett (allora agli inizi, ma già ben riconoscibile). E di *Becky Sharp* tutto si può dire, ma non che rispetti troppo le volute narrative di *Vanity Fair*: è, al contrario, un Thackeray condensato, disseccato, ai limiti della caricatura e della nevrosi.
In *Queen Christina*, che dovrebbe essere un film "storico", ambientato in Svezia durante la guerra dei Trent'anni, i dialoghi abbondano poi di modernissimi appelli social-pacifisti (da attribuirsi probabilmente alla scrittrice *leftist* Salka Viertel, amica della Garbo e di Brecht) e di strizzatine d'occhio colte e salottiere, dovute senz'altro al commediografo S.N. Behrman («Lei viene dalla Spagna? Oh, mi dica, che fa di bello Velasquez?... E c'è qualcosa di nuovo di Calderòn?»).
Del resto, lo stesso peso dell'eredità del Vecchio Mondo resta tutto da chiarire, nell'opera dell'emigrato Mamoulian: che ambienta i suoi film in Russia, in Svezia, nella Londra del primo e del secondo Ottocento, in Ruritania e a Berlino, ma è anche capace di immergersi nel folclore e nel sapore della provincia americana, per esempio in *High, Wide and Handsome* (Sorgenti d'oro, 1937). Forse, ricordando o ritagliando dal contesto certe immagini di tono violentemente espressionista, certi volti plastici di contadini russi illuminati di taglio, taluni scorci urbani che sembrano provenienti da un film di Weimar, si potrebbe dire che il cinema di Mamoulian coniuga l'Europa a livello di composizione figurativa con l'America (o meglio Hollywood) a livello di montaggio.
Queste contraddizioni, magari apparenti, e altre che si potrebbero segna-

lare sempre a titolo di ipotesi di lavoro, non ci aiutano dunque a "situare" Mamoulian in modo preciso. Senza dubbio, Mamoulian esiste, con un suo mondo stilistico e narrativo che esce dalla somma di tutte le sue contraddizioni; ma sarebbe impossibile, tanto per fare una controprova "in negativo", ritrovare la sua mano nelle poche scene da lui girate di *Laura* (1944) e di *Cleopatra* (1962), dove a lavorazione iniziata veniva rispettivamente sostituito da Preminger e da Mankiewicz, o in quelle aggiunte alla versione americana di *Gone to Earth* (La volpe, 1950), un bel film di Michael Powell che quasi nessuno conosce. Forse, con un minimo di fantasia, potremo trovare qualcosa di lui e della sua storia a un tempo professionale e privata nel tema del viaggio o dello spostamento, che pervade di sé tutto il suo cinema e tutti i suoi personaggi, dalla April-Joan Peers di *Applauso* alla Cyd Charisse di *Silk Stockings*; uno spostamento che spesso assume il facile correlativo della maschera e del travestimento (*Queen Christina*, *Mark of Zorro*) o s'identifica con la parabola della *rise and fall*, l'ascesa e la caduta (William Holden in *Golden Boy*, Tyrone Power in *Blood and Sand*), ma in taluni casi pone di fronte il personaggio al suo "doppio" e alla necessità di una scelta che è inevitabilmente autodistruttiva. Penso, ovviamente, a Fredric March nel *Doctor Jekyll*, ma anche alla Dietrich di *Song of Songs*, e all'immagine da cui sono partito. Alla fine del film, l'ex ragazza di campagna, ex modella, ex dama del gran mondo, divenuta cantante di cabaret e prostituta dopo la rituale *fall*, distrugge la statua che la raffigura, bloccandola nell'immagine della sua nudità e della sua purezza originarie: «Che diritto ha *lei* di vivere se io sono morta?» Lo script vorrebbe farci credere che Lily accanto allo scultore, seduttore pentito, potrà ricominciare da capo; che ci saranno un *happy end* e una resurrezione come quella di March-Nechljudov nel film omonimo (o di Cristina non più regina, di Ninotchka non più schiava dell'ideologia). Ma queste false speranze appartengono al pubblico che vuole uscire dal cinema soddisfatto: nel cinema di Mamoulian nessuno sopravvive alla propria immagine, o alla propria ombra[1].

[1] Il saggio di Giulio Cesare Castello e la monografia di Tom Milne, citati nell'articolo, sono apparsi rispettivamente (con il titolo *Rouben Mamoulian, i suoi film e i suoi critici*) in un numero speciale di questa rivista («Bianco e Nero, XXV, 3, marzo 1964) e (con il titolo *Mamoulian*) per le edizioni Thames e Hudson, in associazione con il BFI, a Londra nel 1969. *Il racconto di Koni* di L. Tolstoj è apparso in Italia presso Passigli (Firenze, 1984). Per quanto riguarda i film di Mamoulian, disponevo di trascrizioni da me effettuate tempo fa alla moviola per *Applause* (copia del Museum of Modern Art) e *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (copia della Cineteca nazionale; per questo film può utilmente rinfrescare la memoria il volume a cura di Richard Anobile contenente 1600 immagini desunte dal film e i dialoghi, New York, Darien House, 1975). Disponevo anche di copie video di *City Streets*, *Song of Songs*, *Queen Christina*, *We Live Again*, *Blood and Sand*, *Silk Stockings*; e di ricordi abbastanza precisi di *Love Me Tonight* (Amami stanotte, 1932), *Becky Sharp*, *The Mark of Zorro* (Il segno di Zorro, 1940). Ho ricordi più labili di *The Gay Desperado* (Notti messicane, 1936), *High, Wide and Handsome* e *Golden Boy* (Passione, 1938); non ho mai visto, purtroppo, *Rings on Her Fingers* (Ragazze che sognano, 1942) e *Summer Holiday* (1947).

Videogenia di Peter Greenaway

Valentina Valentini

«La serie televisiva *Four American Composers* nasce da una circostanza specifica: avevo visto *The Draughtsman's Contract* alla televisione ed ero molto deluso. Il film richiede assolutamente un grande schermo: è pieno di dettagli, descrive i paesaggi, i colori sono codificati e tutto questo non riesce a saltar fuori dalla televisione. Spariscono le sottigliezze. Questo mi ha convinto che il cinema e la televisione sono linguaggi completamente diversi; la televisione sta cercando di creare una propria sintassi che credo la condurrà molto lontano dal cinema. È addirittura lecito pensare che, come la fotografia ha liberato la pittura, la televisione possa liberare il cinema...» (p. 67)[1].

Per la televisione Greenaway ha realizzato parecchi lavori, il primo è *Act of God* (1981) per la Thames Television, una serie di interviste a persone colpite dal fulmine, «tutto il contrario della solita intervista televisiva, in cui si mettono la telecamera e l'intervistato dove capita». Successivamente propone a Channel Four la serie di quattro ritratti *Four American Composers* (1983), dedicati a quattro musicisti americani, John Cage, Meredith Monk, Phil Glass e Robert Ashley, inventando per ciascuno di essi un particolare tipo di montaggio, a partire dalle riprese dei rispettivi concerti. Ne viene fuori un programma che usa in modo intelligente le interviste, gli inserti, i grafici, destinati principalmente a fornire una informazione chiara e precisa sul soggetto e a esprimere il modo di pensare e di fare musica di ogni singolo musicista: «Per esempio, per quanto riguarda John Cage, ho tentato di inventare un montaggio aleatorio». Dopo questa prima esperienza «veramente televisiva», Greenaway continua a lavorare per l'emittente Channel Four, realizzando *Making a Splash* (1984), *Dante's Inferno* (1984) e *Bathrooms* (1985).

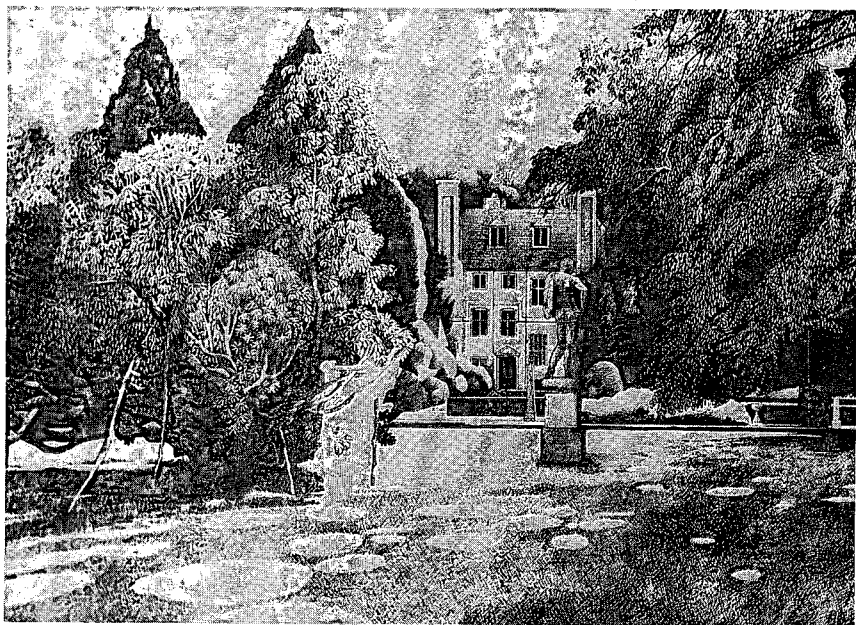
La televisione funziona per Greenaway come un intervallo produttivo, quasi come fare schizzi di un progetto che andando avanti cresce e si sviluppa, frammenti che aspirano a trasformarsi in opere più complesse. Infatti a *Making a Splash* e a *Bathrooms* dovrebbe seguire *The Massacre at the Bath*, così come a *Four American Composers* il progetto *The Death of Webern and Others* «un'opera televisiva di otto ore che impiega la musica

---

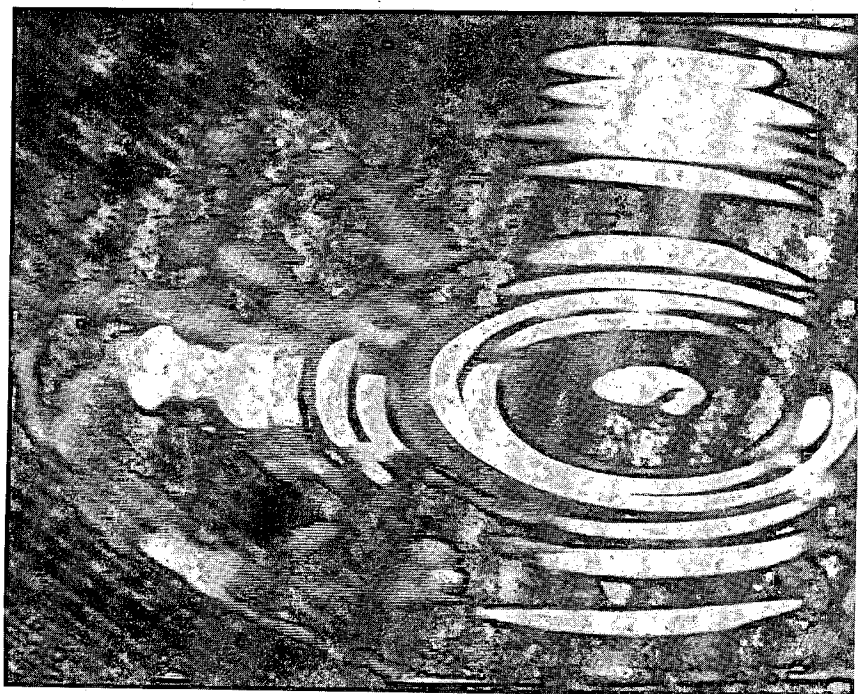
[1] Tutte le citazioni di Greenaway sono tratte da *Ritratti* (a cura di Valentina Valentini), Roma, De Luca, 1987, pubblicato in occasione della seconda Rassegna internazionale del video d'autore, Taormina, 28-31 agosto 1987.

di otto diversi compositori e che ha per soggetto il tema della cospirazione contro i musicisti».
Di tutti i programmi televisivi di Greenaway, solo il *Dante's Inferno* è stato realizzato completamente in elettronica, «un'occasione per incominciare a imparare qualcosa di questo vasto, nuovo, eccitante linguaggio che apparentemente ha possibilità illimitate» (p. 73). E infatti questo «saggio esplorativo», insieme della trasposizione dantesca, della collaborazione con il pittore Tom Phillips e del nuovo medium, esprime in un certo senso la sua soggezione alle più scontate possibilità date dal mezzo: sovrapposizioni di più piani con grande uso dell'intarsio, sia per inserire i volti degli attori, sia per gli inserti pittorici e di repertorio. Anche il sonoro ha più di un piano, dato dalle urla dei dannati sullo sfondo e dalla dizione dei versi di Dante in primo piano a cui si aggiunge uno speaker.

L'input documentario

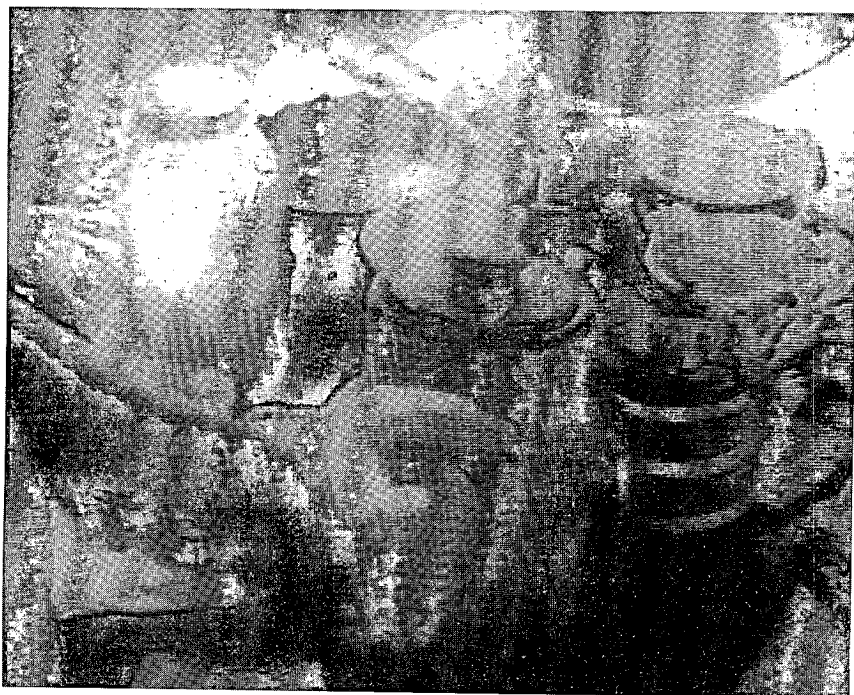
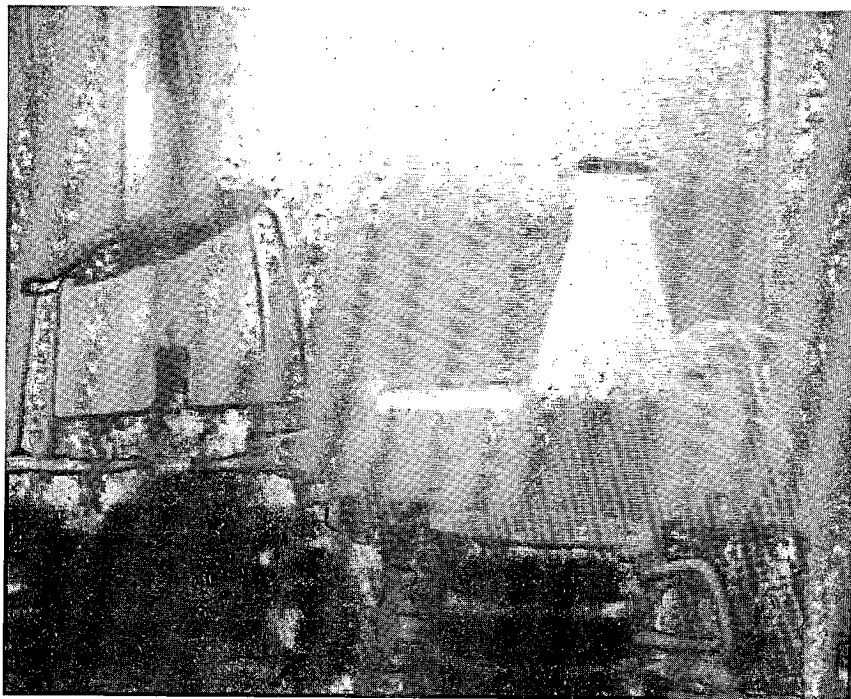
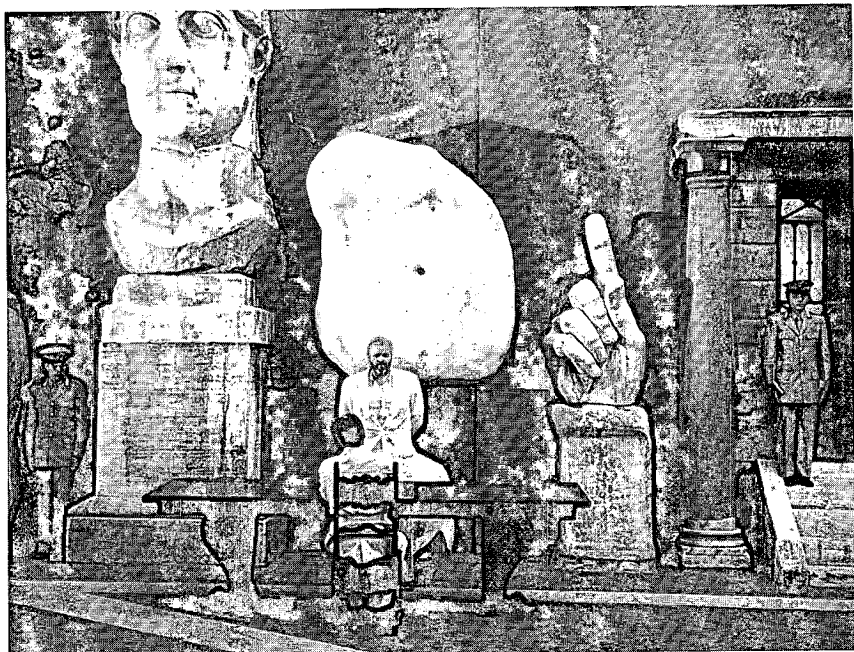
Il cinema di Greenaway aspira all'universalità della pittura, operando nella direzione di raccoglierne l'eredità e di fortificarla con l'apporto di altre nobili arti come la musica, la letteratura e il teatro. Una strada analoga, in questi anni, è stata percorsa dal video, che ha raccolto intorno a sé i bisogni di rinnovamento di quanti intendevano portare avanti ricerche liberi dal peso della tradizione. Questa coincidenza apparenta le ricerche di Greenaway a quelle degli artisti video, anche se Greenaway ignora tutta la ricchezza di esperienze che si è formata fuori dalla televisione istituzionale e commerciale. È consapevole però delle interferenze fra i media, di far parte di un universo audiovisuale dilatato in cui bisogna muoversi agilmente e reattivamente: «La televisione libererà il cinema come la pittura ha liberato la fotografia». Operativamente, *sa* che il programma televisivo ha le sue regole: deve avere una continuità tale che possa costituirsi in *serie*, deve evitare l'immaginario nero, le storie gotiche, la tragedia. Il cinema invece è *largesse*, ricchezza di dettagli, trattare lo sfondo con la stessa rilevanza del primo piano, godere di una profondità di campo, lavorare sulle sfumature dei colori, su una colonna sonora complessa, usare attori e mescolare il gusto per la verità, il com'è con il *come se* della messa in scena. La televisione richiede un tema, personaggi, una storia con un suo centro, colori decisi, inquadrature non panoramiche, un montaggio veloce, primi piani e una forte empatia legata a temi introspettivi. Ma soprattutto il programma televisivo è effimero, passa una sera e poi viene messo da parte, conformando le aspettative del pubblico verso il sempre nuovo che è sempre identico.
Far interagire i procedimenti del cinema di finzione con quello documentario e con la televisione è la base pragmatica degli ultimi lavori di Greenaway. *Z.O.O.* è pensato con l'occhio alla dimensione dello schermo televisivo, di cui il film è disseminato. Il regista non ama le ricostruzioni del set cinematografico: per *The Belly of an Architect* ha chiesto a Costantino Dardi di allestire una mostra vera sulle architetture di Boullée all'interno del Vittoriale; *d'epoca* erano gli arredi e i costumi, la villa di *The Draughtsman's Contract*. I suoi lavori nascono da una accurata ricerca storica documentaria, di cui rimane traccia nei materiali di repertorio

The Draughtsman's Contract **(disegno di P. Greenaway)**

(disegni, grafici, mappe), nell'intervento di speaker di commento (nella versione originale di *Z.O.O.*, le scene della decomposizione degli animali erano commentate dalla voce di Richard Attemborough, speaker di documentari naturalistici, oltre che regista).
A costruire un ponte fra la televisione e il cinema contribuisce la provenienza di Greenaway dal cinema documentario, una formazione che ha accentuato la sua predisposizione nei confronti del procedimento di assemblaggio, del costruire repertori enciclopedici tenuti insieme dal gusto per le associazioni bizzarre, i soggetti esotici: l'inchiesta sulle persone defenestrate, fulminate, le stanze da bagno, le catastrofi nucleari. Il documentario ha un modo produttivo diverso rispetto al film: non ha né set né attori, e il regista spesso è autore unico, lavora in modo solitario, senza grandi apparati. Inoltre, può usare in sede di montaggio materiali eterogenei, effetti e trucchi, voci fuori campo («La tradizione del commento Bbc: una voce autoritaria, la voce della ragione...»).
«Vi è un modo in cui questo input documentario è diventato una caratteristica che qualifica tutti i miei film: *The Draughtsman's Contract* potrebbe essere definito un documento su dodici giorni caldi dell'estate del 1692. *A Zed and Two Noughts* è un documentario ragionato sul modo in cui un uomo fallisce nel rapportarsi agli animali; *The Belly of an Architect* potrebbe essere descritto come una dissertazione sulle responsabilità di un architetto, dove la polemica è intrattenimento e il saggio è anche fiction» (p. 72).
In realtà leggere sono le differenze fra le opere televisive di Greenaway e quelle filmiche, e passano essenzialmente attraverso la coppia tragedia-commedia. Il finale ricorrente nei suoi film è la morte del protagonista, c'è sempre un personaggio che fa del male, ci sono complotti fatali e un

generale clima da compimento di un destino segnato verso il quale tutto il film si dirige con una disinvoltura agghiacciante (quasi scomparso da *The Belly of an Architect*, dove l'empatia nei confronti del protagonista prende il sopravvento). In *Making a Splash*, *Bathrooms* e *Four American Composers* c'è invece un clima che modula dall'ironico domestico (*Bathrooms*) all'epico magniloquente (*Making a Splash*). La televisione è felice, stentorea, allegra, divertente (il programma dedicato ad Ashley), fa ridere, trascina con il ritmo della musica, non agghiaccia con epiloghi tragici. In *Making a Splash* «il tentativo di celebrare il corpo umano nell'acqua» è la musica magniloquente di Michael Nyman (la stessa che in *Bathrooms* usa come raccordo) che dà il ritmo alle immagini e avvolge con la sua insistenza iterativa lo spettatore, inondandolo come l'acqua nella quale si tuffano, riemergono, danzano i corpi.
È un lavoro che esprime la tendenza monumentale ed epica di Greenaway, il gusto per le architetture plastiche magniloquenti, composte per citazioni di modelli antichi (la musica e la pittura barocca, i monumenti di Roma). Nel programma il regista cita figure ginnico-marziali immortalate dalle celebrazioni sportive del periodo fascista, come le composizioni geometriche piramidali. Per la definizione del suono, la brillantezza e trasparenza dell'immagine, il soggetto (l'acqua, i pesci, il corpo umano), *Making a Splash* è esemplare nel sintetizzare cinema, video e televisione. In *Bathrooms* troviamo invece la cifra domestica di Greenaway, dove il paradosso diventa scherzo ironico, come nel suo primo breve filmato familiare *H is for House*, in cui i giochi di parole sulle parole che cominciano per la lettera "H" formano un tessuto sonoro, quasi una filastrocca.
La quotidianità è un altro aspetto della poetica di Greenaway che assume toni intimi e lirici, di una intimità disegnata con nitore attraverso i tramonti sulla campagna, le vedute, le tavole apparecchiate, i rubinetti che gocciolano, il bambino che gioca con la barchetta nella vasca da bagno. L'enciclopedia della vita quotidiana si fa visibile attraverso un repertorio di azioni comuni e di gesti privati: radersi, lavarsi i denti, farsi la doccia, leggere il giornale. Il rapporto suono/immagine, letteratura e pittura è costruito con cura; c'è una scena in *Z.O.O.* in cui la modella tiene in mano un libro e una tromba mentre posa per un ritratto di Vermeer (l'*Atelier*), che a un certo punto butta via, come a dire che la musica e la letteratura non sono più al servizio della pittura.
Le opere di Greenaway sono costruite sull'interscambio di proprietà fra procedimenti musicali, pittorici e letterari. I musicisti con cui finora ha collaborato, Nyman, Glass, Glen Branca, Wim Mertens, appartengono a quella schiera di compositori che si sono formati negli anni Settanta sull'istanza di coniugare la musica colta con quella popolare sulla base di strutture comuni minime (la musica minimalista) reperite saccheggiando il patrimonio musicale, la tradizione colta. Iterazione e variazione sono diventate un procedimento ormai "classico" nel mondo delle arti, dalla musica al teatro, alla danza, alle arti visive. La composizione audiovisuale di Greenaway privilegia la permanenza dell'immagine, il quadro fisso (l'immobilità fotografica) in cui a un certo punto interviene il movimento, come qualcosa di non connaturato all'immagine, originariamente quieta, allo stesso modo in cui la variazione interviene in una frase musicale: «Un piccolo incidente che diventa enorme», quasi un evento magico.

Making a Splash

Arrestare il movimento per percepire la durata, l'immagine di per sé, è un meccanismo proprio agli artisti degli anni '70, che hanno incominciato a lavorare sull'analisi della percezione dello spazio, del tempo, del movimento, dei linguaggi verbali e non. La musica in molti lavori di Greenaway è il nucleo intorno a cui si organizza la struttura sintattica dell'opera, suggerisce i movimenti e il ritmo delle immagini, e funziona da elemento straniante, quasi un commento di un osservatore che guarda a distanza la scena. È l'architettura vera del film, contribuisce a fissare le immagini, a farle respirare e durare nel tempo, le prolunga, monumentalizzandole.
Il testo verbale è una parte altrettanto importante nelle opere di Greenaway: esprime la sua fiducia illuminista nell'informazione, il piacere della conversazione, del dibattito intellettuale, l'attrazione per le idee eccentriche. La varietà delle forme in cui la scrittura e la parola penetrano nel film (interviste, voce fuori campo, dialogo, voci trovate in un ambiente, diagrammi, frasi ripetute e parole sottolineate) attacca la comunicazione verbale dal lato opposto rispetto a quello del "silenzio" praticato dagli artisti di teatro e di video nel passato decennio. Greenaway arriva a vanificare la parola per sovrabbondanza, eccesso di letterarietà, per voler travasare nei suoi film la pagina scritta. Rispetto a questa sovrabbondanza, l'immagine deve fermarsi per farsi permanenza, luogo che accoglie la successione, il flusso verbale, ricomponendo il rapporto fra quiete e movimento, fra quadro — immagine delimitata e composta — e fluenza di ciò che è vitalità della parola detta, non fermata sulla pagina.

Lo scacco del cinema

I film di Greenaway, più che i programmi realizzati per la televisione, presentano qualità pertinenti alla nuova estetica elettronica. Da cosa dipende questa sorta di "videogenia"? Peter Greenaway è un autore la cui produzione fa saltare ogni abituale categoria di classificazione. È lui stesso incredulo e si interroga: sono veramente un regista cinematografico? La sua specialità è infatti quella di far saltare le barriere fra generi (*A Zed and Two Noughts* non è un film noir, come *The Draughtsman's Contract* non è un thriller) e fra i media, professando una rigorosa e ingenua intertestualità, processualità, interscambiabilità fra pittura, letteratura, fotografia, musica, cinema e televisione. Per lui il fare cinema nasce da uno scacco, lo scacco della pittura. *The Draugthsman's Contract* prende spunto da un fatto reale capitato al regista: il voler eseguire da uno stesso punto di vista 12 disegni di una villa vittoriana in ore diverse della giornata, e dalla difficoltà di realizzarli. L'idea del film nasce dallo scacco del disegnatore, dalla sua impazienza, di fronte alla laboriosità del procedimento necessario all'esattezza del risultato. Da questa inattualità della figura del disegnatore di paesaggi nasce il film e la ricerca espressiva di Greenaway.
Nei suoi film è tematizzata una sorta di *archeologia della visione* che risale a prima del cinema, alla pittura prospettica, quando si è codificato un modo di vedere e di raffigurare il paesaggio e l'uomo. I suoi film esprimono le sue idee sulla "visione": non è più possibile il regno dell'immagine pittorica perché nel mondo vige la velocità, la fretta, il fluire rapido. Con la fotografia si è potuto fermare un paesaggio e con il cinema dargli il

H is for House

The Belly of an Architect

movimento, il cambiamento, il senso dello svolgimento nel tempo. Ma l'immagine che Greenaway compone tende all'immobilità della pittura e della fotografia, perché il movimento interviene lievemente, come la variazione nella musica minimalista, in un quadro che tende a essere immobile e a eliminare il tempo. E allora i film di Greenaway mettono in scacco il cinema stesso, attualizzano tutti quei procedimenti che negano il cinema nella sua storia e nelle sue convenzioni stabilizzate. Infatti la sua ossessione, fondativa di un pensiero forte perché nasce da un'opposizione, è di cercare di raggiungere con il cinema l'ideale di perfezione della pittura, la sua sublimità, il suo mistero. La pittura, sia quella antica che quella moderna, è un modello da imitare, uno specchio in cui il cinema deve riflettersi. «La pittura sopravanza il cinema (...). Gli appassionati di pittura contemporanea accettano la frammentazione dell'immagine che la pittura offre loro. Il cinema è ancora ben lontano dal farlo» (p. 67).
Certamente questo è uno dei temi principali che struttura, ispira, dà forma al lavoro di Greenaway. I suoi film sono composti come una serie di quadri, in cui privilegia generi classici come il paesaggio, il ritratto, la natura morta: *H is for House* è agito fra un prato e gli interni di una casa in ore diverse del giorno da un bambino, una donna, un cane e una tavola apparecchiata. *Belly of an Architect* è ricco di nature morte con tavole imbandite. In tutti fa assumere ai suoi attori pose modellate su quadri famosi. «Mi piace far riferimento alla pittura come un modello di perfezione, una metafora della vista e dello sguardo; riconosco che il cinema è il più giovane erede di duemila anni di pittura europea» dice Greenaway, proponendo con il suo lavoro una riflessione sul cinema in sé che utilizza metacriticamente il film stesso.

L'insieme della sua produzione salda la sperimentazione degli anni Sessanta, il free cinema inglese con la forte carica innovativa che si è avuta nelle performing arts negli anni Settanta, che vedeva protagonisti la pittura e la musica. In quegli anni Greenaway si occupava di pittura, e solo incidentalmente di cinema (d'avanguardia). (Questo è un dato significativo perché il cinema, negli anni '70, è stato sorpassato dal video, che si è fatto carico della sperimentazione in campo audiovisuale. Non a caso gli autori più significativi del cinema degli anni '70 sono quelli che provengono da esperienze non cinematografiche, come Fassbinder). Questi nessi, visibili nel percorso artistico di Greenaway, provano che la forza del suo lavoro, *l'ingenuità* è il punto d'arrivo di un processo decostruttivo che è iniziato negli anni Sessanta con i movimenti strutturalisti, il cinema-verità nella sua fase documentarista, antinarrativa e militante. (Questo background documentario è comune a molti registi inglesi della seconda generazione come Michael Radford (*Another Time, Another Place*), Stephen Frears (*Bloody Kids*), Barney Platts Mill (*Hero*). L'archeologia della visione di Greenaway non va letta dunque come un recupero *rétro* in chiave postmoderna, semmai come una tendenza alla simulazione (il cinema simula la pittura, come la pittura simula la fotografia per Sherrie Levine) che contrassegna l'attuale momento artistico e soprattutto come l'approdo di un percorso di rifondazione dei linguaggi, di interrogazione sulle loro essenze universali.
E allora lo scacco del cinema, la sua rifondazione estetica passa attraverso il suo lasciarsi modellizzare dalla letteratura, dalla musica, dalla pittura che funziona come dispositivo codificatore intermedio che sta al centro di scambi fra la realtà e lo schermo cinematografico e televisivo. (Alla pittura dà un contributo fondamentale, in questa funzione di intermediazione, la fotografia). Il rigore formale, la densità di temi e motivi delle opere di Greenaway rientrano in una dimensione di opera d'autore che non è fatta per deperire velocemente, ma aspira a durare nel tempo, a essere frequentata, ripensata, riletta, come se fosse un libro. È questo un altro elemento di riflessione che accomuna il lavoro di Greenaway a quello degli artisti video: pensare a un'opera non effimera, il contrario del programma televisivo.

Solo l'immagine è perfetta

La fotografa in *The Belly of an Architect* ferma con la macchina fotografica tutti i momenti della permanenza di Kracklite a Roma, ricomponendo la sua vicenda in un continuum che solo in immagine prende la consistenza dolorosa, il significato della sua disfatta. La presenza, nei suoi film, di ogni sorta di macchina riproduttiva (il binocolo, l'apparecchio fotografico, il televisore, la macchina fotocopiatrice che vomita inesorabilmente copie e copie del ventre di Kracklite), ma anche di ogni sorta di elemento che può fungere da cornice, inquadrare (la finestra), è un'altra connotazione del discorso sullo scacco della pittura. È attraverso l'immagine che diventa possibile l'identificazione di Alba con il personaggio del dipinto di Veermer, di Kracklite con l'Andrea Doria del Bronzino. Greenaway si interroga sul nostro rapporto con il reale, ma non è un nostalgico della natura, non

contrappone il vero al falso, l'originale alla copia, neanche è interessato a sottolineare l'omologazione percettiva fra il naturale e l'artificiale (che pure è stato un topos dell'arte degli anni '70). Al contrario: è la natura che deve adattarsi alla cultura, in ottemperanza ai suoi principi estetici: è il giardino inglese che si maschera da selva, il corpo umano che si amputa per corrispondere a un modello pittorico. La perfezione sta fuori dal regno del naturale e del reale, tant'è che l'architetto amato da Kracklite ha realizzato solo disegni, progetti di architetture fantastiche, non destinate a essere edificate, monumenti perfetti perché irrealizzati, privi di funzione come certi interventi nel paesaggio di artisti della land art.
Questa perfezione formale che appartiene al mondo dell'immagine, con le sue forme pure come la sfera, il triangolo, il cubo, i rapporti di simmetria, ha il suo destino di morte. A essa si contrappone la brulicante effervescenza della materia vivente, come nelle nature morte fiamminghe dove all'esuberanza dei frutti e dei colori si associava il sentimento della caducità del mondano. Per raggiungere l'ideale modello di perfezione della pittura, la natura deve chiedere aiuto alla macchina: la tecnologia contribuisce a erodere il corpo, ad accelerare il processo di distruzione della materia (come nelle scene in cui si fotografa la decomposizione accelerata dei corpi degli animali in *A Zed and Two Noughts*), a purificare il mondo. Ma per la morte.
L'ossessione creativa di Greenaway è di far diventare il cinema pittura e letteratura, e viceversa, la pittura cinema e la letteratura pittura, e di scambiare e intersecare le proprietà dell'uno e dell'altro. Un discorso simile al suo è cresciuto negli stessi anni, fuori dal cinema, in un ambiente (l'immagine elettronica) dove per strade diverse, ma per analoghe urgenze, si è azzerata la tradizione e si è ricominciato a strutturare una nuova grammatica della composizione audiovisuale. La storia recente del video ha molti aspetti in comune con il cinema delle origini, con quel momento di intensa ricerca connessa con l'affermarsi delle avanguardie storiche, che coinvolgeva artisti di diversa provenienza, pittori come Dalì e Picasso, Picabia; uomini di teatro come Mejerchol'd, Reinhardt; scrittori come Majakovskij. Ricerca che si è interrotta negli anni Trenta con la ristrutturazione portata dal cinema sonoro.
La risposta più convincente per spiegare la "videogenia" di Greenaway è che il video ha ripreso le possibilità abbandonate dal cinema, le sue potenzialità inesplorate, ricominciando laddove il cinema si era fermato, rifiutando la sua storia, quella storia che ha portato il cinema fuori dagli esperimenti dell'avanguardia e dentro l'industria dello spettacolo popolare. Il video, nato contro e fuori dal cinema e dalla televisione, ha trovato sostegno nelle arti visive, nella musica, nel teatro. Anche il cinema di Greenaway nasce dal rifiuto del cinema esistente e dal desiderio di avvicinarlo alla pittura, per cui la sua "videogenia" (la sua parentela con l'estetica video) è il risultato della negazione delle convenzioni del cinema. Se ne potrebbe dedurre un assioma: è videogenico tutto ciò che attacca e mette in crisi il sistema audiovisuale esistente, che sfugge alle regole proprie del cinema e della televisione, sia o non sia elettronica[2].

---

[2] Un altro testo di riferimento per l'opera di Greenaway è AA.VV., *Peter Greenaway*, Éditions DIS, VOIR, Sarl, 1987, Paris.

Viva gli spot!

Giuliano Zincone

Siccome gli artisti del cinema continuano a pigolare contro gli spot pubblicitari che deturpano i loro prodotti sugli schermi della tv, oso sottoporre alla loro attenzione la mia testimonianza di telespettatore. Gli spot mi piacciono: li trovo, in genere, più accurati e sintetici dei film. Sono entusiasta del filmetto che Federico Fellini ha dedicato alla pubblicità dei rigatoni, anche se esso deturpa le creazioni di altri suoi colleghi. Amo perfino la pubblicità delle pellicce inventata da Franco Zeffirelli, malgrado essa sia contraddittoria rispetto all'impegno animalista di questo Maestro. La libertà degli artisti è sacra. Eppure, nei secoli scuri, qualcuno è riuscito a cavarsela, a dispetto delle pretese degli sponsor. I teatranti paleoromaneschi erano costretti a includere vere crocifissioni nei loro spettacoli, il capocomico William Shakespeare trovava normale che il principe Amleto somministrasse istruzioni a una compagnia itinerante, i cantori papalini venivano addirittura castrati, "i primi cinque minuti" delle commedie di Oscar Wilde erano pieni di frivolezze che consentivano agli utenti di arrivare in ritardo senza perdersi niente di importante. Anche nel campo delle lettere, gli artisti si sono adattati. Virgilio e Dante, Orazio e Tasso hanno deturpato con i nomi e con le imprese degli sponsor le loro opere migliori. E, se ci avviciniamo ai nostri giorni, soltanto gli ingenui ignorano che la struttura della narrativa contemporanea è profondamente influenzata dalla lunghezza dell'elzeviro: gli scrittori che, per campare, hanno spedito i loro racconti ai quotidiani, sono stati costretti a contenere la loro creatività in quattro pagine dattiloscritte, cioè a piegarsi alle esigenze del committente.

Gli esempi potrebbero proliferare all'infinito e ciò sarebbe noioso, ma un accenno alle arti figurative mi sembra indispensabile: bisognerà pur ricordare che le maggiori fantasie della nostra pittura e della nostra scultura sono nate da progetti propagandistici, e che la galleria delle nostre opere immortali è deturpata da stemmi di mercanti e da figure obese di committenti. A Michelangelo Buonarroti ordinarono di decorare la Cappella Sistina, e lui si mise una candela in testa, e si stese sulle impalcature, e fece del suo meglio, nelle condizioni difficili dettate dal committente.

Il problema, mi sembra, è proprio qui. Gli artisti del cinema stentano a comprendere il valore democratico della committenza pubblicitaria, così vicina alla committenza collettiva. Quando si tratta di ottenere finanziamenti per un film, molti di loro strisciano (eccome strisciano) di fronte a qualsiasi funzionario della Rai, e poi emanano un prodotto che è costruito

con migliaia di mediazioni, dove contano le professionalità e le competenze dell'attore alla moda (che bisogna includere nel cast, altrimenti non arrivano i soldi), del fonico, della comparsa, del direttore della fotografia, del clima, dei tempi di lavorazione ecc. Tutto questo insinua nel film margini di casualità che il povero Buonarroti ignorava del tutto. A queste casualità (che nessuno, per ovvi motivi, osa denunciare) si aggiungono le interferenze degli spot.

Eh, sì, questo è uno scandalo. Perché gli artisti del cinema non riconoscono allo sponsor Coca-Cola gli stessi diritti che Michelangelo riconosceva al papa. Gli artisti dello spettacolo, nella società postindustriale, sono diventati talmente ricchi e potenti da dimenticare il normale rapporto di committenza. Siccome il committente è collettivo, anonimo, pubblicitario, Pippo Baudo diventa più importante di chi lo paga, e Federico Fellini ritiene di poter somministrare ordini a spettatori e committenti. Tanto Baudo quanto Fellini si sarebbero comportati diversamente, se il committente fosse stato un Gonzaga. Sarebbero stati convocati con qualche ordine preciso: «Fammi ridere, fammi piangere, fammi divertire». Questo era, ed è, il loro compito, strutturalmente ornamentale: se il tuo film mi annoia, guarderò "Drive In", se non sei abbastanza buffo sono libero di cacciarti. Tu, uomo di spettacolo, sei il mio giullare, non il mio padrone.

A me, telespettatore, fa piacere poter scegliere ogni sera tra venti canali, grazie agli spot. Gli artisti puri, ciò è ovvio, possono manifestare la loro purezza senza chiedere sovvenzioni allo stato o alla Rai, senza piegarsi al dominio degli spot: sono liberi di esprimersi in super8, e di esibirsi nelle cineteche. Ma è un po' esagerato pretendere di guadagnare miliardi e di far finta di ignorare quale sia la fontana dei miliardi. Ed è poco professionale pretendere che la gente rimanga aggrappata a ritmi di spettacolo che non funzionano più. Le vecchie tragedie contemplavano prologhi, cinque atti, epiloghi. Poi siamo passati ai tre atti, all'atto unico, al telefilm. Molti artisti, umilmente, hanno aggiornato il loro mestiere. Non si capisce come mai alcuni uomini di cinema non riescano a capire che lo spettacolo contemporaneo non è necessariamente un racconto che dura due ore, e che può anche essere una storia frammentata, attraversata dalla pubblicità, interrotta da qualche assenza, scandita da distrazioni domestiche.

È probabile che questo non sia l'unico sistema di comunicazione. Ma è patetico difendere il primato del cinema tradizionale sostenendo che la comunicazione televisiva è sinonimo di passività culturale. È vero proprio il contrario. Per andare al cinema, è necessario compiere una serie di azioni subalterne: spostarsi da un luogo verso un altro, sottomettersi a orari, e (soprattutto) pagare per subire uno spettacolo non necessariamente gradevole. Davanti alla tv, invece, ciascuno può costruirsi la propria serata: grazie al telecomando (e al videoregistratore), si può montare un film personalizzato, limpido o assurdo, fatto di Ingmar Bergman, di ecologia, di calcio americano, di tribune politiche, di tennis e di Totò. Gli spot si possono cancellare, o si possono tollerare, ignorare, godere.

Gli artisti del cinema, viziati dagli antichi consensi, pretendono di essere capaci di incatenare la nostra attenzione per due ore filate, e promettono di sopravvivere senza l'aiuto degli spot e degli sponsor. Va bene, ci provino. Ci facciano ridere, ci facciano piangere. Gratis e in casa nostra, possibilmente: altrimenti perché mai dovremmo staccarci dalla tv?

In cammino col digitale

Mario Bernardo

I target fondamentali della politica tecnologica sono il passaggio dalla riproduzione analogica dell'immagine alla ricostruzione con metodo digitale[1]. Il secondo e quasi contemporaneo obiettivo è costituito dallo sviluppo delle tecniche per aumentare la definizione dell'immagine stessa, anche se ciò non riveste il carattere di novità.

Fin dal luglio 1974 si cominciò a parlare negli Usa di conversione al digitale, ma solo nel luglio del 1976, due anni dopo, si decise di dar vita al cosiddetto "decennio digitale" con l'istituzione di un Comitato per le nuove tecnologie diviso in più gruppi di lavoro. Questi comprendono:

1. un gruppo di studio per la tv digitale (esistente già dal 1974);
2. un gruppo di studio per il sonoro digitale;
3. un gruppo di studio per i codici e la codificazione del cinema;
4. un gruppo di studio per il videodisco;
5. un gruppo di studio per la tv ad alta definizione.

Il comitato iniziò i suoi lavori nell'ottobre 1976. Ne era responsabile Fred Remley. I gruppi non dovevano entrare nei dettagli del programma, ma individuarne gli obiettivi finali e in tal senso pilotare alcune sottocommissioni. I gruppi si sarebbero occupati soprattutto degli standard, in modo da dare impulso e orientamento all'unificazione dei programmi. Fu a tal fine costituita una speciale sezione per gli standard video che s'è dimostrata capace di indirizzare la tecnologia del mondo intero sul binario giusto, dove corre tuttora.

A questo scopo l'introduzione del digitale nella tv è stata programmata in tre fasi distinte:

1. Una prima fase diretta a intensificare l'uso delle cosiddette 'scatole nere', apparecchi digitali con ingressi e uscite analogici, destinati a esercitare funzioni non eseguibili con mezzi soltanto analogici. Si tratta di apparecchi che servono a passare da uno standard a un altro, a manipolare l'immagine in mille modi, a costruire immagini sintetiche, a codificare i tempi, a disegnare immagini in modo autonomo e corretto, ecc. In base a

[1] Dicesi analogico (αναλογικός = procedimento, metodo) un procedimento elettronico atto a riprodurre l'immagine prendendone in considerazione le *variazioni* di densità per ciascun punto degli elementi costituenti. Digitale (da *digit* = numero, cifra — in inglese) invece, è un procedimento simile, ma che prende in considerazione, sempre punto per punto, i valori delle densità dell'immagine, che possono essere trasmessi e successivamente decodificati con opportuno trasduttore.

questo programma si è intensificata la propaganda per l'uso del *chroma-key* e surrogati, degli intarsi fra immagini di vario genere, di immagini computerizzate, ecc., fino a stimolarne la stessa richiesta da parte dei consumatori.
2. La seconda fase del programma prevedeva la sostituzione di apparecchi analogici con similari digitali, sempre con ingressi e uscite analogiche. È il caso dei registratori video digitali, degli editing, ecc.
3. Terzo e ultimo obiettivo, tuttora in gestazione, sarà la trasformazione di interi studi e apparecchiature per costruzione di programmi in sistemi completamente digitali.
Secondo questo schema, da allora sono state orientate tutte le direttive e tutti gli sforzi dell'industria specializzata, in tal senso si è mossa la persuasione occulta e la propaganda mondiale, con fiere, manifestazioni e mostre dell'elettronico. In base al principio che alla fine gli utenti si condizionano da soli, lo sforzo, almeno apparentemente, non si è dimostrato immane. Dal 1976 la propaganda per l'elettronico sofisticato si è intensificata, si è esagerato il quantitativo di effetti speciali destinati ai programmi tv, mentre il cinema faceva da cassa di risonanza; si è esaltata la passione per l'animazione, sia generata dal computer, sia con metodo tradizionale.
Il sistema percettivo elettronico, detto comunemente CVS (Computer Vision System) digitalizza la funzione f (x, y) che rappresenta la brillanza della scena una volta scomposta in quantità di luce che cade o è riflessa dagli oggetti. In una matrice i due parametri vengono fusi assieme, e nel contempo viene preso in considerazione un terzo parametro, l'angolo di incidenza della luce che, per la legge di Lambert, condiziona l'illuminazione della scena.
Tale principio vige sui sistemi creatori di immagini, sinteticamente composti di tre unità fondamentali: una per l'ingresso di dati, un centro di elaborazione dei dati stessi e uno schermo di visualizzazione, o monitor. Il più semplice di tali sistemi è il sintetizzatore di immagini grafiche.
Il sistema grafico rappresenta un passo consideravole nello sviluppo degli apparati per televisione ed è giunto a poter combinare oggetti preesistenti a tre dimensioni con immagini grafiche, in tempo reale. Alla base di tali possibilità stanno i principi dell'animazione delle immagini.
I criteri perseguiti per giungere all'animazione elettronica sono partiti dalla compilazione di caratteri destinati a titoli e didascalie, e tale è stato lo sforzo iniziale per costruire questi generatori di immagini. Il problema più serio fu quello di giungere ad arrotondare gli spigoli e rendere morbide le curve delle figure che si presentavano dentellate per il sistema stesso di composizione. Si studiò quindi il modo perché le figure di partenza potessero essere facilmente e a piacimento compresse e dilatate, curando nel contempo che non fosse posto limite alla sovrapposizione di elementi. A tale scopo si è rimosso il maggior numero di difficoltà operative in modo da ottenere apparecchiature assolutamente versatili e di facile uso.
Il sistema più comune di generatore di immagini in tempo reale adotta come figura base il trapezoide, associato al concetto di sovrapposizione degli stadi successivi alla figura di base. La scelta di questa figura geometrica è dovuta al fatto che essa può facilmente essere trasformata in altre figure geometriche al solo variare dei suoi parametri, cateti, punti e

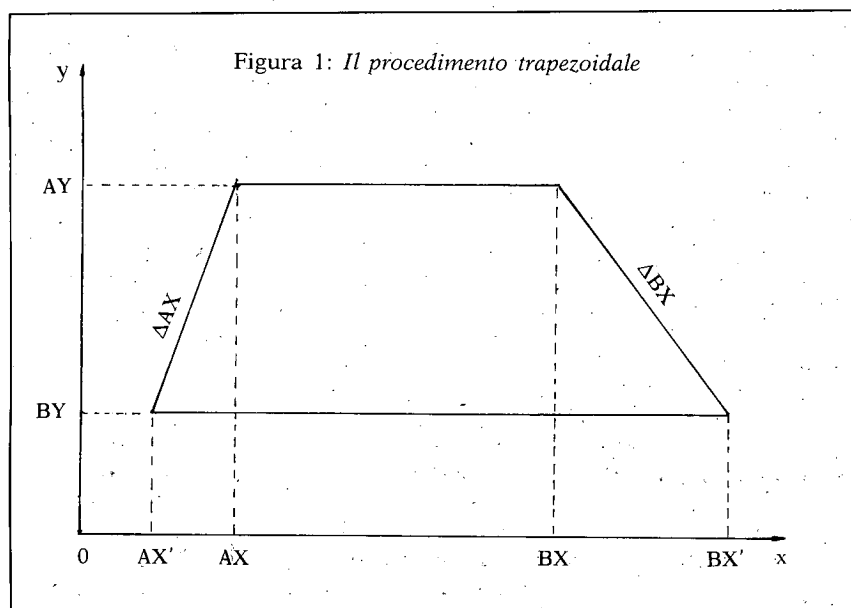
angoli. In tal modo è semplificato il programma per la formazione di immagini. Il primo livello permette che figure con livello superiore possano esservi sovrapposte di seguito senza creare confusione nei calcoli, assieme alla conseguente bassa richiesta di dati occorrenti e al vantaggio di poter usare direttamente nella rappresentazione di ciascuna figura le coordinate numeriche.

Nel procedimento trapezoidale, l'ordinata del lato superiore indica l'inizio della figura e, al contrario, quella del bordo inferiore ne indica la fine. Quando la linea corrispondente alle Y incontra AY, comincia a immagazzinare dati nella memoria (Baffer) e quindi passa a cancellarli quando incontra BY. I dati passano quindi dalla memoria centrale, dove sono stati immagazzinati, a un registro e nel frattempo i punti orizzontali sono calcolati tramite interpolazione di due addendi per ogni analisi orizzontale. Il registro ha sempre una certa capacità di immagazzinamento di dati. Nello stesso istante il memorizzatore assimila il colore di detti punti e del segmento che li congiunge.

Ora, dati: AY = coordinata del bordo superiore in Y; BY = coordinata del bordo inferiore in Y; AX = coordinata X all'estrema sinistra del punto finale del bordo superiore; BX = ascissa del punto all'estrema destra del bordo superiore; A'X = ascissa del punto estremo sinistro del bordo inferiore; B'X = ascissa del punto estremo destro inferiore, avremo:

$$\triangle AX = \frac{AX - A'X}{BY - AY} \qquad \triangle BX = \frac{BX - B'X}{BY - AY}$$

che rappresentano i parametri base del sistema (assieme al colore e al livello).

Figura 1: *Il procedimento trapezoidale*

Il sistema grafico portò in seguito a studiare campioni passibili di mostrare aspetto tridimensionale, sia volumetricamente, sia per illuminazione e ombre. Gli oggetti dovevano poter ruotare e spostarsi indipendentemente lungo ciascun asse e l'operatore doveva poter sistemare la luce nei modelli senza alcuna restrizione. Si costruirono presto sistemi grafici capaci di creare e manipolare qualsiasi scena fotogramma per fotogramma in tempo reale, mentre il computer digeriva le varie operazioni durante la programmazione per poi ripeterle in tempo reale.
Il trasferimento delle immagini da due a tre dimensioni avviene facendo sparire alcune superfici e sostituendole con altre, creando ombreggiature e aprendo finestre nella scena. Il problema viene risolto con un canale processore ad alta velocità, abbinato a un convertitore di scansione. Il canale ad alta velocità è controllato da un calcolatore con grande possibilità di immagazzinamento dati, come vettori dei quali (rappresentanti poligoni ad area solida) vengono immagazzinati gli oggetti nel sistema tramite un menù di istruzioni che controlla il display di ciascun poligono. Le istruzioni predispongono che i poligoni siano composti, ruotati e sistemati sullo schermo.
In elettronica dicesi "menù" l'insieme delle variabili che si trovano all'interno di ogni singolo programma. Esistono menù *graphic*, che portano a creare forme geometriche, menù *painting*, che permettono di effettuare le pratiche tradizionali di pittura, menù *stencil*, atti a generare maschere e mascherini, menù *library*, destinati a memorizzare gli ordini, menù *paste-up*, per assemblare la costruzione grafica a un testo scritto.
I vari menù sono soggetti ad alcune *funzioni*. Ad esempio, se si desidera dare all'immagine un taglio tipo "acquerello", si usa la funzione *wash*; se il fondo va steso come avviene con l'aerografo, entra in azione la funzione *air-brush*; se si vuole imitare la pittura divisionista, si utilizza la funzione *mosaic*, e così via.
Le funzioni si usano facilmente operando con la tavoletta grafica (paintbox). Questa è una vera e propria lavagnetta dove con l'uso di una penna elettronica l'artista può disegnare come su una normale tela.
La tavoletta consta di una trama di fili incrociati che corrispondono alle coordinate dei vari punti di incrocio della trama. Quanto più questa è fitta tanto più l'immagine è definita. Ogni fotogramma è formato in genere da circa 250.000 punti (pixel) che danno luogo a un mosaico dove giace la figura. Alla tavoletta è sempre abbinato un monitor dove l'artista può osservare il disegno che compone e procedere alle eventuali correzioni.
Nell'ultimo decennio le apparecchiature con sistema digitale si sono altamente sofisticate e i tempi di azione abbreviati, passando dai 50-60 nanosecondi iniziali ai 15 ns per passaggio. Questo ha abbreviato ovviamente anche i tempi complessivi di lavorazione, con grandi vantaggi economici per produttori e registi. Ciò è dovuto soprattutto ai grandi progressi tecnici nella costruzione e miniaturizzazione dei calcolatori che sono alla base della manipolazione e costruzione delle immagini tridimensionali.
Per costruire una figura geometrica tridimensionale a molte facce si adottano oggi due differenti sistemi. Il primo consiste nel considerare la figura come una intersezione insiemistica tra i piani che ne delimitano il volume. In tale maniera è possibile dar vita a tutti gli elementi costitutivi

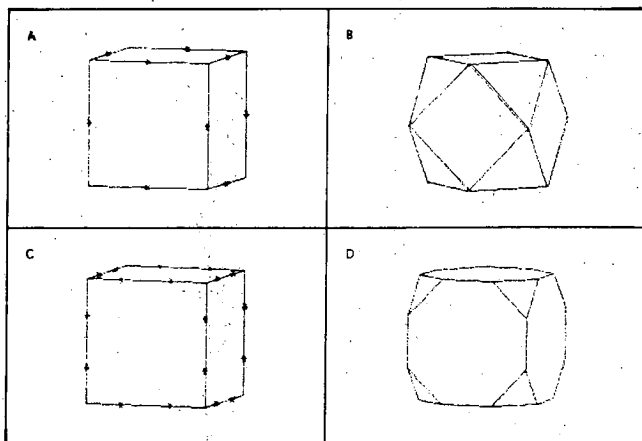



Figura 2: *Costruzione di poliedri da un cubo*

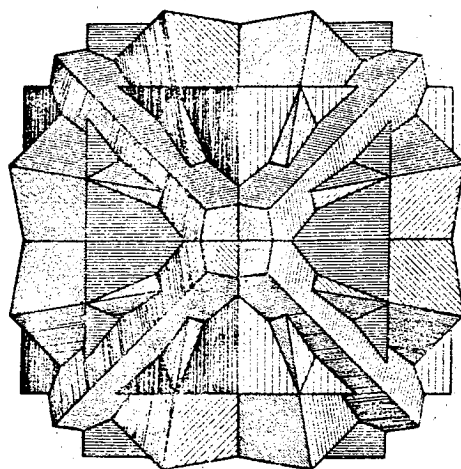



Figura 3: *Solido composto al computer da sei cubi*

della figura, facce, vertici e spigoli, assieme allo schema delle relative connessioni. Il secondo sistema (il più usato nei computer-graphic) parte dall'insieme di punti costituenti i vertici della figura. Congiungendo i punti dell'insieme con segmenti, scaturiscono pure le relazioni tra le facce e gli spigoli dell'immagine da creare. Ogni poligono è composto infatti da una lista ordinata di punti che rappresentano i vertici del poligono stesso. Ciascun vertice è l'apice di un vettore che ha origine dalle coordinate.
Queste figure sono di solito poliedri che vengono a formare col loro intarsio una enorme varietà di figure tridimensionali. Più ne è minuta la struttura e più delineata è la forma dell'oggetto. Perciò si tende a estremizzare la miniaturizzazione delle figure elementari venendo quindi a determinare particolari forme a volte aliene al nostro mondo quotidiano.
Dovendo far ruotare le figure ottenute, i parametri dei poligoni vengono moltiplicati per una *matrice* di rotazione che genera un insieme di vettori ruotati. Il complesso funziona grazie a una unità centrale (CPU = Central Processing Unit) appositamente studiata e che si avvale di un microprocessore ad ampie prestazioni. Questo sottosistema può essere attrezzato con un minimo di 380 mila parole memoria per correggere gli errori, di un disco memorizzante da 80 MBit, e di 14 canali per operazioni I/O. È garantito un interscambio ad alta velocità tra il CPU e il disco memoria e viceversa, come tra il disco e i processori grafici.
Va notato che nel computer l'immagine viene rappresentata dalla combinazione di più numeri che rappresentano la digitalizzazione delle differenti varietà di grigi all'origine dell'immagine stessa. Questa combinazione prende il nome di matrice e deve essere formata da un numero di valori corrispondente alle zone e alle relative brillanze (pixel grigi). I valori non devono trascurare per lo meno i dettagli principali della figura originale. Una matrice abbastanza modesta, in quanto a dettaglio, come quella degli apparecchi televisivi domestici attuali, corrisponde a 512x512 pixel, con livelli di grigio dell'ordine di 128. Pertanto una matrice simile rappresenta 270 mila punti. Cosa ben modesta quando venga raffrontata alle fibre-canali del cervello umano che, in ragione di centinaia di migliaia, conducono in parallelo all'area corticale per la successiva elaborazione l'informazione captata da ben 120 milioni di fotoricettori. Al contrario un sistema elettronico trasmette le porzioni di immagini in successione, una dopo l'altra.
La differenza fondamentale però tra un sistema elettronico e quello umano è data dal fatto che nel primo i valori dei pixel vengono definiti ed elaborati soltanto, mentre il sistema percettivo umano procede pure alla loro analisi e scomposizione in fattori costituenti per una successiva correlazione.
Fino a questo momento l'immagine ha rivestito la forma di vettori di dati rappresentanti i vertici dei vari poligoni. Si procede dopo molti passaggi al trasferimento all'immagine di scansione che permette la conversione dei dati da digitali ad analogici, smussando gli spigoli e procedendo al riconoscimento e alla colorazione di ogni porzione di immagine. (Gli apparecchi analogici sono indipendenti dal procedimento digitale). I sistemi creatori di immagini sono predisposti anche per modulare tre pennelli elettronici corrispondenti all'informazione luminosa dei tre colori primari (R,V, B), combinandoli a piacimento in ogni zona dello schermo.

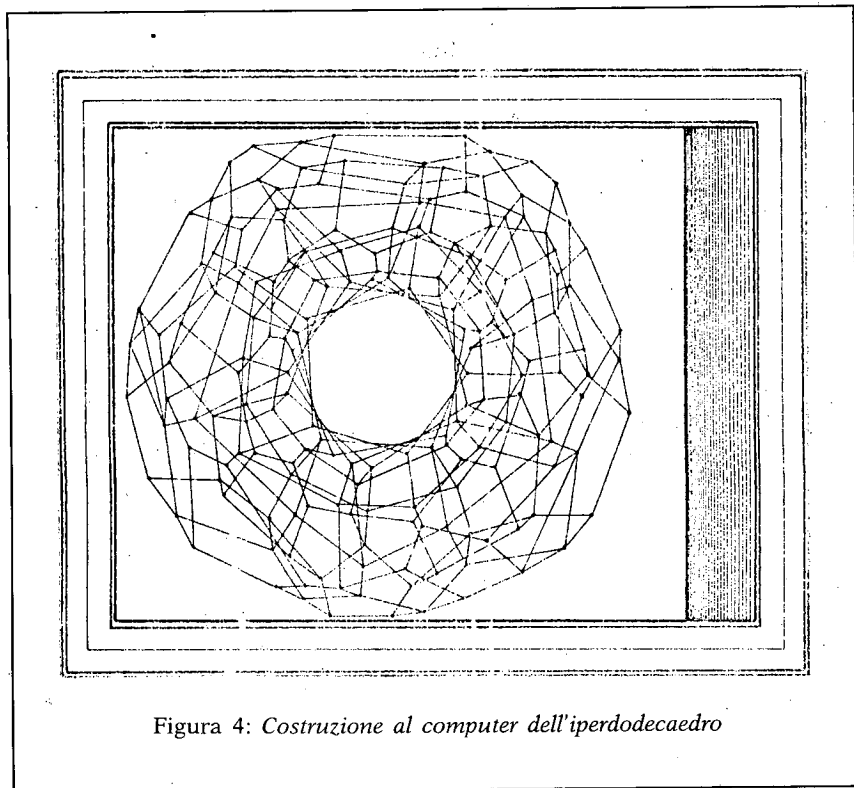



Figura 4: *Costruzione al computer dell'iperdodecaedro*

Tale modulazione si compie con generatori di segnali che possono operare variando la frequenza o la fase, ecc., del segnale prodotto e si comportano in modo simile ai computer musicali.
Nel caso si debba ricorrere all'aiuto di un artista, che dia il suo segno o il suo tocco alla composizione pittorica, si sfrutta la tavoletta elettronica con relativa penna, costituita quest'ultima da una specie di pennello a larghezza variabile. Sul display appare la gamma dei colori che si hanno a disposizione e si opera la composizione scegliendo appunto i vari colori col tocco della penna che si maneggia e si struscia sulla lavagna come si trattasse effettivamente di un pennello e di un quadro.

Dei 17.000 film, 1.500 serie tv e più di 30.000 soggetti stranieri in bianco e nero del mercato Usa, le televisioni chiedono la colorizzazione di circa il 25%. Questo ha portato una grande attività nella coloritura dei film che si opera partendo dal primo fotogramma di una scena in bianco e nero e facendolo colorare a mano, sotto la direzione di un artista. Il colore viene mischiato con la luminanza esistente osservandolo su un monitor[2]. Il procedimento richiede circa 80 minuti e la scelta va tra 4080 colori, la

[2] Un'immagine a colori è costituita per il 95% di luminanza e per il rimanente 5% del segnale che dà il colore.

maggioranza dei quali inapprezzabili dall'osservatore. L'operazione è compiuta in un CMX e DGG (Dubner Graphic Generator). In seguito il fotogramma viene atomizzato in elementi di immagine e quindi digitalizzato. Nei fotogrammi successivi le varie aree elementari vengono confrontate tra loro in modo che ciascun pixel venga colorato come nel fotogramma precedente. Così la coloritura varia soprattutto per le zone che presentano differenze in luminanza col primo fotogramma, ed è il computer che assegna gli opportuni valori cromatici, generando quindi un'unica informazione di colore per il fotogramma seguente.
Tutta l'operazione parte da una copia in bianco e nero da un pollice, usando quindi un sistema editing da 3/4 o da 1/2 pollice. Sullo schermo del monitor appare l'immagine colorata, per controllo e per eventuali correzioni. Viene quindi mostrata al cliente, dopo di che si procede all'intera lavorazione in un sistema da un pollice di tipo C.
Complessivamente si può giungere apparecchi che danno modo di utilizzare fino a 16 milioni di colori. Ma se si pensa che un osservatore medio può distinguere nettamente al massimo 180 colori, si comprende che tale dovizia di colori rappresenta soltanto uno spreco.
Gli apparecchi finora illustrati, opportunamente accoppiati, possono dar modo di costruire con relativa facilità un racconto per immagini a colori, perfino senza la noia di uscire dallo studio. Questo in realtà è l'obiettivo delle aziende che gestiscono il prodotto elettronico, e soprattutto di quelle che si occupano di post-produzione.
La combinazione di più stabilimenti diversi può sempre completare la linea dei molti costosi apparecchi per soddisfare clienti esigenti. Costoro però chiedono di poter entrare nello studio col copione, uscendone con le copie di serie già pronte. Difficoltà di vario genere fanno sì che l'agognato traguardo non sia sempre raggiunto, ma che molti laboratori si arrestino a un certo punto del programma, o per mancanza dell'attrezzatura, o per carenze manageriali.
Resta tuttavia stabilito che un'organizzazione capace di soddisfare interamente i propri clienti deve concentrare nello stesso edificio tutto ciò che sul piano internazionale vi è di meglio in questo momento per la creazione di immagini elettroniche. La maggior parte delle apparecchiature saranno "scatole nere", dimostrando automaticamente i vantaggi e gli innegabili progressi dovuti al digitale.
Prima di tutto dovrà potersi costruire l'immagine, sia con telecamera, sia partendo da un'immagine filmata, passandola quindi al telecinema. Un impianto efficiente deve comprendere poi uno studio elettronico per effetti speciali (che qualcuno chiama oggi "scena elettronica"), dove si possa procedere all'evoluzione dell'immagine computerizzata, sia a due, sia a tre dimensioni. Ci si può anche servire di modernissimi attrezzi per effetti speciali, come l'IMC (Integrating Motion Control) del quale al mondo esistono due soli esemplari (uno in California e uno a Roma)[3].
Anni fa nel costruire effetti speciali ci si accontentava di combinare al mixer tendine o dissolvenze. In seguito la tecnica è divenuta più evoluta con l'uso dello squeeze-zoom o del Quantel, che hanno spinto la manipola-

[3] Attrezzato in modo tale è lo studio della Sbp, a Roma.

zione fino a ottenere una certa tridimensionalità. Oggi le capacità delle attrezzature non hanno praticamente limiti. Oltre all'ADO 1 e 2, è seguito il nuovissimo MIRAGE, sempre della Quantel, che, attraverso la programmazione del *soft*, può trasformare totalmente le forme tridimensionali spostando gli oggetti lungo percorsi tortuosi e avvolgenti. Grazie all'abbinamento con quest'ultimo apparecchio, anche la paint-box può produrre immagini altamente sofisticate. Interessante ancora è l'evoluzione del vecchio chroma-key, che, con un nuovo sistema, il newsmade, intarsia personaggi e cose contro qualsiasi fondo, ripreso o disegnato a parte, riproducendo, oltre all'effetto tridimensionale, anche l'ombra e lo spessore delle cose.
Anziché partire dal disegno tridimensionale sulla tavoletta, si può prender l'avvio direttamente da un modellino tridimensionale, che viene ricoperto da una vera e propria maglia spaziale. I vari incroci tra le maglie, registrati come punti e interpolati, finiscono per dare forma concreta all'immagine elettronica. Questa viene completata da un manto che ne dà la forma esteriore, delineandone il materiale di composizione (ferro, legno, marmo, ecc.). Il procedimento viene detto *mattering*, e dona al modello un aspetto reale che rimane aderente comunque si sposti l'immagine o venga deformata. L'operatore può stabilirne i punti di luce e le relative ombre, i riflessi, nel caso di superfici specchianti. Modelli e oggetti vari possono anche venir manipolati nel sistema IMC, più sopra citato, che gode di ben 18 libertà di movimento, tutte telecomandate e programmabili. L'apparecchio, detto pure *Rostrum-camera*, ricorda da vicino il Dykstraflex di *Star War*.
Nel suo complesso, tutta questa imponente attrezzatura poco spazio avrà nel mondo dello spettacolo, se dietro a essa non germoglierà un criterio nuovo per la costruzione e manipolazione dell'immagine. Dice Gianni Blumthaler, art director di uno di tali stabilimenti: «L'immagine elettronica è nata per rispondere al linguaggio della pubblicità, che esige storie brevi, ma ricche di effetto. Il suo paese natale è gli Usa, da dove è emigrata. Giunta da noi, tuttavia, il suo impiego si è trasformato. Non ci siamo rassegnati a sfruttare gli effetti in sé e per sé, ma li abbiamo trasformati in un pretesto per tessere lo stesso racconto».
Nei moderni laboratori per l'immagine elettronica si evita di parlare di Alta Definizione. Sembra la si consideri priva di significato finché il televisore è quello che è. Grazie a essa, i miglioramenti reali dell'immagine sono assai modesti.

FILM

Cimino, Kubrick e il gioco dell'identità e della differenza

Guido Barlozzetti

Da Nang è lontana da Montelepre. La storia di Salvatore Giuliano e la guerra del Vietnam non si consumano sotto lo stesso cielo. Ma, forse, le traiettorie della "blindatissima" *Full Metal Jacket* e la parabola fatale del *Siciliano* attraversano lo "stesso" cinema.
È un'ipotesi, ovviamente, tutta da verificare. Con qualche difficoltà, perché intenso è stato il fuoco di sbarramento di una polemica replicante che non ha risparmiato divieti censori, in un caso, e condanne di lesa storicità, nell'altro. E, ancor più, perché un viluppo paradossale di circoli viziosi ha catturato film e autori, fino a vanificare un'eventuale "differenza" nella trappola di un confronto con il "prima", poco importa se storico o cinematografico.
Michael Cimino, infatti, vede allungarsi subito sul *Siciliano* l'ombra di Salvatore Giuliano — ma quale? L'*autentico* re di Montelepre o la versione cucita da Francesco Rosi e indossata da Frank Wolf? — ed è preso — e maltrattato — nel labirinto degli originali presunti, delle copie più o meno autorizzate e delle simulazioni falsificanti. Kubrick, inaspettatamente, frequenta un territorio cinematografico affollato e di moda come quello della "sporca guerra", sotto le cui mentite spoglie Hollywood ripresenta i suoi generi più tradizionali, dal *mélo* al western. Abituato a mettere in scena *mondi possibili* incontaminati dallo sguardo — lo spazio nero dell'*Odissea*, il Settecento di *Barry Lyndon*, Arance meccaniche e beethoveniane... — si addentra in un territorio saldamente presidiato da vittorie perdute, fratelli nella notte, platoon, apocalissi now (e *ora* giardini di pietra), cacciatori sopravvissuti alla roulette russa di Cimino. Dopo aver fatto irruzione nel salotto di casa col clamore muto e ridondante delle news televisive, il Vietnam è diventato senso comune e buona coscienza, con la benedizione di Oscar, God-Bless-America e Inno dei marines. Cosa aggiungere ancora a questa *realtà*? Come sfuggirne il pre-giudizio o aggirarne la trasparente densità delle trame?
Sepolti negli armadi della mafia o evocati in *platoon*iche psicoterapie cinematografiche, i vampiri imbalsamati nella Storia (e nella sala buia) sono calati sul Signore delle montagne siciliane e sugli Short-Timers, le reclute a tempo determinato perse nel Vietnam di Kubrick. Ma non sempre nelle mani degli spiriti sta la bussola che orienta sulla mappa del grande schermo. Kubrick e Cimino esorcizzano, ciascuno a suo modo, il regno dei (sensi) morti. Per incontrarsi *dove?*

Gli aspiranti-marines sono stati appena rapati a zero. Il sergente Hartman comincia la sua interminabile ispezione e il corso per "killer indistruttibili". Un ringhio prolungato fino all'apnea taglia il silenzio della camerata, quando una voce beffarda interrompe il monologo *esteriore*: «Sei proprio tu John Wayne? E io chi sarei?». È il primo numero di un'imitazione che il soldato Joker tornerà a ripetere più volte. Nella notte di Da Nang: «Come diceva John Wayne, un giorno senza sangue è come un giorno senza sole». O davanti al microfono di una troupe cinematografica, tra i ruderi di Huè, subito seguito dai compagni: «Io faccio il Generale Custer», «Io Ann Margret», «Ma gli indiani chi li fa?», «Tocca ai musi gialli fare gli indiani». Dunque, i marines di *Full Metal Jacket* sanno bene quale è la *parte* che il pubblico — e i mass-media — si aspettano da loro: Kubrick manda in campo una macchina da presa per provocare una *recità* che assume come protagonista il *corpo* (in questo caso la *voce*) il nome che al cinema hanno saldato l'uno sull'altro divismo, mitologia western e epica dei *berretti verdi*. Il cinema classico — quello delle giacche blu, degli sceriffi e degli indiani obbligatoriamente selvaggi e cattivi, raccontati nella parabola che dalla "selva oscura" porta al Giardino della Civiltà — fa capolino per un attimo nella sua dichiarata messa-in-scena, a uso e consumo, addirittura, di una documentazione realistica che si rovescia in lugubre fiction, sorriso artificiale e disperato che si spegne subito nella calce viva delle fosse comuni e nella implacabile catena-di-montaggio dei killer.
In quel *buco nero* — come nello spazio di *2001* o nel gelo di *Shining* — implodono senza scampo le Penelopi in attesa dei melodrammi da reduce, il braccio di ferro tra sergenti e reclute di un reggimento di caserme cinematografiche, i muscoli di Rambo e la fede nell'America, nelle frontiere e nei lumi che salvano dalla tenebra. E, insieme con loro, la fabbrica dei sogni. Quella che nel chiuso della redazione di "Stars and Stripes", organizzata come un efficiente laboratorio di sceneggiature («Noi raccontiamo come vincere la guerra e il lieto fine coi musi gialli»), ricorda al corrispondente Joker: «Vuoi che i nostri lettori siano presi da sensi di colpa? Il nostro dovere è di pubblicare tutto quello che non pubblicano gli inviati civili».
Con la finzione delle Storie, è tutto l'universo della simulazione che svanisce: il discorso simulacrale della *psicologia*, della *morale*, della *politica* e, soprattutto, la rappresentazione orchestrata dai media: «È proprio *come* una guerra, *come* me l'ero immaginata», «Noi siamo meglio della cavalleria dell'aria», «Come diceva il presidente Johnson, non intendo inviare giovani americani a 15.000 miglia da casa per fare quello che dovrebbero fare i musi gialli», fino alla conclusione di Joker: «Volevo vedere l'esotico Vietnam... Volevo essere il primo ragazzo del mio paese a fare centro dentro qualcuno». L'orrore di un *fuori* consegnato sempre più allo *struggle for life*, si riversa come una vertiginosa ironia sulle illusioni della *chiacchiera*.
Ben diverso il movimento apparentemente seguito da *Il siciliano*. Qui tutto sembra alimentare la potenza del mito e il dominio dell'immaginario. Prima che scorrano i titoli di testa, sul cadavere di Giuliano, da cui rivoli di sangue si allungano in una simbolica trasfusione verso la macchina da presa, una voce off — che un carrello indietro scopre appartenere a un reporter — annuncia la morte di un *eroe* che ha lottato per dare la terra al

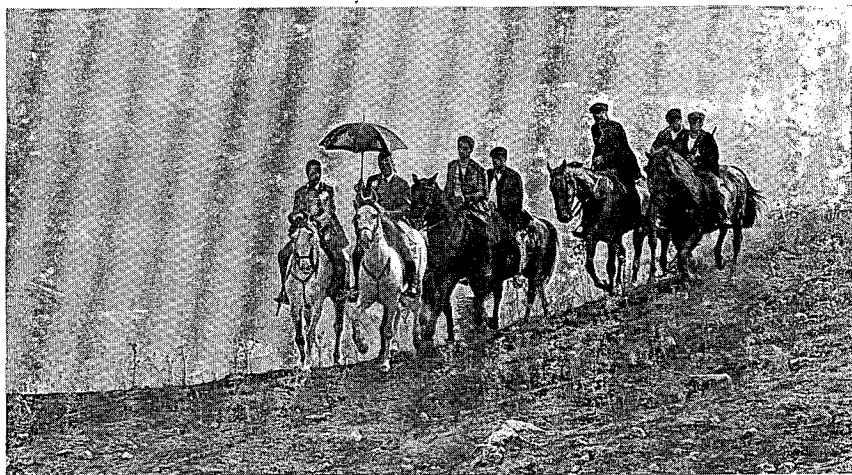
popolo e ha osato sfidare il potere della mafia. Più tardi, dopo l'assalto a un treno militare, un *frame-stop* sull'immagine di Giuliano sul cavallo che s'impenna come quello di *Napoleone al S. Bernardo* di David, diventa la cover di «Life»: insomma, qui la vita-per-cui-si-combatte non ha a che fare con la sopravvivenza ma con l'immortalità.

L'esibizione *forte* del meccanismo mitopoietico incornicia ulteriormente il film e ne segnala con un esplicito raddoppiamento di senso il livello strutturalmente mitico della messa in scena. È la *vecchia storia* del cinema classico americano, che con Cimino esaspera le procedure che presiedono alla produzione del mito, fin quasi all'astrazione di un meta-linguaggio, all'eccesso di un discorso che rimuove il disordine, il brusio, la casualità, le interferenze del mondo e dei *fatti*, per accedere sempre e comunque all'esemplarità.

Dai dialoghi al *décor*, dal taglio delle inquadrature alla scansione narrativa, *Il siciliano* non si limita a ripristinare le convenzioni dei generi, ma ne estremizza il gioco fin quasi all'insostenibile trasgressione dei bordi della finzione. Non è solo un *più* di senso che viene ad aggiungersi, ma la pressione di un *troppo* continuamente al lavoro. In un film in cui tutto è fatale e necessario, unico e tipico, le parole e gli oggetti escono dal contesto abituale in cui si esprime il loro valore d'uso, e si caricano di un potere semantico autonomo che cancella le identità di partenza.

I piccioni che tubano nella cella di Terranova (come quelli di Kubrick in *Barry Lyndon*...), il sangue del poliziotto colpito da Giuliano, che schizza sul crocifisso della bara, lo spumante che la duchessa di Crotone getta in faccia a Don Masino Croce, le scarpe e l'orologio che il barbiere traditore lascia al figlio prima di essere *giustiziato*, l'ombrello con cui il principe Borsa si ripara mentre passeggia a cavallo con Giuliano... Una tensione *eccessiva* pervade le cose di per sé più insignificanti. Rinchiuse nell'enfasi del primo piano, esse accumulano e sprigionano l'energia mitica che si diffonde dai personaggi allo spettatore, fin quasi a travolgerli. E bucano, al tempo stesso, la piatta convenzionalità di qualunque altro racconto. La tazzina che trema nel covo di Giuliano traduce nelle sue vibrazioni il rombo ineluttabile delle moto dei carabinieri e del destino che si approssima. Nella mano di Giuliano che la stringe imperiosamente agisce la resistenza individuale alla progressione di un fato che è anche quello della narrazione. «Ma che hai?»; Giovanna, in lacrime, gli risponde: «Ho una cosa in un occhio» (come già Don Masino, quando sale da Giuliano tra le acclamazioni dei picciotti): nel testo, come nella sala buia, la forza prepotente del desiderio e del cinema cattura lo sguardo e impone alla fiction la *realtà* debordante dell'immaginario.

Nell'incontro con la duchessa, il boss Croce si trasforma in semiologo o, se si vuole, trasforma l'analisi strutturale del racconto in risorsa produttiva che alimenta la Storia: «Il bandito, la bellissima duchessa americana, la passione. Come è romantico!». La trama infallibile del mito distribuisce i posti e legittima la mise da play-boy di Giuliano come il merletto ordito in carcere da Pisciotta. Manca solo il suggello di un mito *vero*. Che, infatti, non si lascia attendere. A un carabiniere che gli chiede: «Non ti pare di essere troppo giovane per dichiarare guerra a Roma?» Giuliano sentenzia: «Guarda che alla mia età Alessandro Magno aveva già conquistato il mondo. Lo sai come lo chiamavano? Il fuoco nel cielo».

Il siciliano

Non si tratta di isolate marche testuali, ma piuttosto dei punti più fiammeggianti di un testo che è nella sua totalità una marca, un segnale che continuamente eccede, forza, dilata fino al limite la misura della convenzione. Se John Wayne svanisce nella notte di *Full Metal Jacket*, portandosi con sé l'*aura* mitica della rappresentazione, Alessandro (e Giuliano) conducono il mito sull'orlo — abissale e sublime — del delirio. *Freddo* e *calore*. In un caso come nell'altro, Kubrick e Cimino non abitano nelle zone *temperate* del cinema.

Tutta la prima parte di *Full Metal Jacket* registra il dispiegarsi ossessivo di un rituale. Nel *quadro* chiuso della caserma, l'addestramento impartito dal sergente Hartman si scandisce secondo un cerimoniale che non tollera scarti o residui irriducibili.

Come le giornate delle reclute, il film trascorre attraverso le fasi ripetitive di una durata totalmente ritualizzata, dalla sveglia all'alba fino alla ritirata notturna. Hartman, al *centro* della messa in scena, è il punto di riferimento che assegna i ruoli, scandisce il tempo, modella gesti, movimenti e pensieri. O meglio, un sistema simbolico lo elegge a simulacro significante, incaricato di portare a termine *il* progetto: «Il fucile e il marine, la più micidiale combinazione del mondo. Ma è solo la volontà di uccidere ciò su cui dovete concentrarvi. Il fucile è solo uno strumento, è il cuore di pietra che uccide... Il Corpo dei marines non vuole dei robot. Il Corpo dei marines vuole dei killer. Il Corpo dei marines vuole costruire uomini indistruttibili...». Marce, cori, ispezioni... l'addestramento procede implacabile, come la rieducazione di Alex in *Arancia meccanica* o la vita a bordo della Discovery di *Odissea nello spazio*, sotto l'occhio vigile di Hal. Ma in un campo di identità, dove le differenze dei ruoli di per sé non generano contraddizione, anzi ne rimuovono perfino la possibilità, il conflitto è in agguato, sulla soglia che separa l'esperienza, l'aleatorietà frammentaria del vissuto dal rito che pur dovrebbe ricondurli all'ordine di un senso.

Il corpo resistente di Gomer Pyle inaugura una *storia* — contrappuntata dallo sguardo di Joker — che racconta il prezzo di una formazione, l'istinto di morte devastante che sconvolge il cerimoniale dell'iniziazione, il fallimento *catastrofico* che spiazza la pianificazione dei killer. Con l'uccisione di Hartman e il suicidio di Pyle la storia *finisce*, cessa l'egemonia del rituale e la coesione ritualizzata del gruppo di marines: da quel momento in poi la traiettoria del film si spezza e lascia via via emergere il fondo istintuale di frammentari comportamenti individuali: la paura, le pulsioni distruttive e omicide di killer disillusi e sbandati. L'alternativa al rito che distilla e purifica — per usare un facile freudismo — l'*es* nella freddezza di un *super-io*, è il cortocircuito aberrante di Pyle o l'inferno della sopravvivenza.

Anche nel *Siciliano*, riti e cerimonie richiamano l'attenzione di Cimino, da sempre sontuoso organizzatore di cerimonie cinematografiche (valgano per tutte, il matrimonio che apre *Il cacciatore* e la chiusura dell'anno accademico di Harvard — con relativo ballo circolare — che introduce a *I cancelli del cielo*). Svolte del racconto, incontri e separazioni, accordi e rotture accedono alla storia in forme che esibiscono l'essenzialità simbolica di un codice, perché il rito consente (e amplifica) la comunicazione e mette ordine nello spazio e nel tempo delle relazioni umane.

Full Metal Jacket

Così si susseguono abbracci e baciamani, cortei, matrimoni, funerali, pubbliche esecuzioni (con annessa certificazione: «So die who all betray Giuliano»), annunciazioni... Così si spiega il tono oracolare dei dialoghi, con battute che elevano Mario Puzo ad altezze evangeliche. Come quelle che si scambiano il cardinale di Palermo e Giuliano: «Sei andato troppo oltre, tu sei uscito da qualsiasi realtà... Tu sei il figlio di nessuno, forse solo di Dio. Figlio mio, ormai sei arrivato alla *fine*». «Qualunque cosa sia stato, non sono stato solo un bandito». «Giuliano, abbiamo avuto un solo Salvatore e l'abbiamo crocifisso 2000 anni fa sul Golgota».
A volte interviene anche la mediazione di segni, attraverso cui il rito marca materialmente la continuità dei suoi effetti. Niente di meglio, ad esempio, di un anello per simboleggiare unioni o passaggi di consegne. Una sorta di anulare catena significante percorre tutto il film: dalle mani della duchessa, un anello dalle origini imprecisate (il padre americano o il principe Borsa?) passa in quelle di Giuliano che, alla fine, lo consegna a un bambino con una formula degna del Zapata di Kazan: «Io non me ne andrò mai. Starò sempre qua, da qualche parte, con voi».
Inutile dire che questa *cornice* rituale si interseca con la progressione narrativa e, in qualche modo, la determina attraverso le fratture che ne turbano la temporalità circolare, il costitutivo *ritorno dell'identico*. Tanto più il rito s'incarica di regolamentare e tende a estendere il suo controllo, tanto più si esasperano i conflitti e le trasgressioni. Il rito è una Legge che può essere infranta, ma non annullata, un ordine sociale immutabile che esalta le sfide e le condanna alla sconfitta. E, così, alle orgogliose rivendicazioni di Giuliano (tangente *impazzita* rispetto ai *cerchi* — come li chiama lui — di Don Masino, del principe Borsa e della Chiesa) seguono sempre le smentite di una necessità superiore. «Non c'è fuoco nel cielo di Sicilia» risponde il carabiniere a Giuliano che si paragona ad Alessandro. Fino alla *lapide* conclusiva del professore Adonis: sulla tomba di Giuliano, Don Masino chiede smarrito: «E ora cosa succederà?» «Niente, non succederà mai niente in Sicilia».
Anche qui, come in Kubrick, con un movimento apparentemente opposto, è la *soglia* che conta, il limen abbagliante, la fessura accecante («Ho una cosa in un occhio»...), il bordo vertiginoso su cui si consuma il gioco dell'identità e della differenza. *Poco importa* se in *Full Metal Jacket* l'approdo è la lucida coscienza di un sopravvissuto nella notte, e in Cimino l'aureola luminosa che circonda la foto dell'*eroe* con il bianco del marmo della morte.
La *carrellata* si addice al cinema di Kubrick e di Cimino. Un movimento incessante: *sposta* l'inquadratura e il punto di vista da cui un occhio guarda. Di *chi*? Nel recinto della caserma di *Full Metal Jacket* un travelling instancabile segue le ispezioni del sergente Hartman e le esercitazioni degli allievi. La ritualità delle azioni diventa il sempre-uguale di un davanti/dietro le cui evoluzioni trovano sempre un *corpo* pieno attorno al quale raccogliersi (il sergente, la *massa* degli *short-timers*). In uno spazio-tempo assolutamente regolamentato e perfettamente distribuito, la macchina da presa si muove *protetta* ed esorcizza eventuali derive nell'evidenza di un *centro*. *Attorno* a esso sembra perfino normalizzarsi la potenziale ubiquità del punto di vista. Hartman cammina nella camerata, una carrellata indietro lo riprende frontalmente, fino al momento in cui il sergente si

volta, per poi tornare *in tempo reale*, con uno stacco che non rompe la durata, davanti a lui e anticiparne i passi fino al punto di partenza.
Le variazioni su questo tema corrispondono agli scricchiolii che via via si insinuano nella ritualità dell'addestramento. Allora il quadro dello schermo lascia scorrere il plotone in marcia e scopre Gomer Pyle in mutande, oppure si irrigidisce nel primo piano del volto di Joker o, ancora, di Pyle che sprofonda nella follia con il ghigno del Nicholson di *Shining*. Altri occhi, altri sguardi tagliano la scena...
Dopo lo sparo nei cessi di Parris Island, le carrellate continuano, ma su di esse incombe, ormai, il *labirinto*. Le traiettorie della steady-cam rincorrono schegge umane senza meta, rincorse aggrovigliate e casuali di marines alla caccia di un nemico *invisibile*. Uno sguardo errante vaga in un caotico campo di battaglia. Scatti affannosi, deviazioni improvvise, stop angosciati... attraversati dall'inerzia di primi piani che ritraggono confessioni incapaci di tenersi in un *discorso*.
Questa oscillazione indecidibile della rappresentazione fa tutt'uno con quella di un non-senso, non più al riparo di rituali *rassicuranti*. Al colonnello che gli chiede come mette d'accordo il "born to kill" dell'elmetto con il simbolo della pace, Joker replica: «Volevo fare solo riferimento alla dualità dell'essere umano, all'ambiguità dell'uomo. È una teoria junghiana, signore». Mentre, da parte sua, Animal a Rafter Man che dice di combattere per la libertà ribatte: «La libertà? Tira la catena e sciacquati il cervello; macché libertà, questa è strage. Se devo rischiare la pelle per una parola, allora è scopare».
Se, in questa dispersione, un punto di fuga che ricostruisca una prospettiva è possibile, non può che essere un occhio *esterno*, un'*alterità* assoluta e impenetrabile come il monolito di *2001* o la muta *Provvidenza* che indirizza l'avventura e il destino di Barry Lyndon. Macchia nera sul bianco del cemento armato dei ruderi di Huè, lo sguardo invisibile del cecchino è il punto di vista in cui falliscono gli sguardi parziali dei soldati. Significante enigmatico come la morte, esteriorità totale, utopia del cinema... il tiratore apre una voragine vertiginosa, sull'orlo della quale i superstiti contemplano la *fine*. La battuta finale di Joker — mentre i marines camminano in una notte divorata dal fuoco, cantando l'inno del Michey Mouse Club — assomiglia molto al «sono guarito» di Alex che suggella *Arancia meccanica*: «... sono contento d'essere tutto d'un pezzo. Certo vivo in un mondo di merda, ma sono vivo e non ho più paura».
Lontano dalle peregrinazioni del labirinto di Kubrick, *garantito* da un mito al quadrato, *Il siciliano* sembra resistere meglio al movimento insistente che agita lo schermo. Ma anche qui una deriva viene a bucare l'apparente *pienezza* del quadro, tradendo lo smarrimento del punto di vista. L'inquadratura raramente esibisce una statica frontalità, deve piuttosto conquistare la perpendicolarità della scena, con un movimento in genere semicircolare che la mette in asse con Giuliano e Pisciotta che corrono inseguiti dalla polizia; con il flusso rombante delle moto dei carabinieri; con il tavolo dove è adagiato Giuliano ferito... La messa in scena sembra inseguire la certezza di uno sguardo fisso e, tuttavia, pare esserne irrimediabilmente espropriata. Come quando raddoppia il suo occhio, seguendo e anticipando il movimento dei protagonisti: ogni volta che qualcuno si muove, entra nel doppio obiettivo di un davanti/dietro. L'assenza *del* punto

di vista moltiplica gli sguardi e, viceversa, l'insistenza sui travelling e la pluralità delle inquadrature sembra asintoticamente tendere alla totalità di una visione proibita.
Anche qui, dunque, ritorna l'eccesso che percorre il mito, la vibrazione che irrompe nel rituale: il Cinema è il luogo di una visione rincorsa e mai definitivamente attinta, l'utopia che sposta la rappresentazione, lo scacco magnifico e delirante dello sguardo. Solo nei primi piani, come nell'acuto prolungato di un tenore, questo melodramma della visione tocca nell'effimera sospensione dell'istante un punto di equilibrio. Subito travolto nel mare del racconto.
Al principe Borsa è concesso di contemplare con il binocolo l'insieme della scena. Simulacro dello spettatore (e di Cimino) tenta o crede di *vedere*, ma non è lui *chi* effettivamente guarda. Il cinema può essere solo un'approssimazione interminabile o la constatazione di una circolarità: il cadavere di Giuliano che apre e chiude *Il siciliano* o un gioco di sguardi in/soddisfatti.
Apparentemente appostati agli estremi di coppie antitetiche, il cinema di Kubrick e quello di Cimino sembrano, dunque, condurre verso lo *stesso* punto di vista.
Laddove il primo si ferma alla gelida osservazione di un grado zero dell'esistenza e smarrisce l'occhio in un labirinto guardato da un *altro*, Cimino enfatizza il mito e orchestra il tremore di un quadro mai del tutto fisso e coincidente con *la* scena. Ma, per entrambi, lo schermo è lo spazio di un'energia che lavora per eccessi o per sottrazioni, la pagina bianca continuamente spalancata sulla soglia che separa il *reale* dall'*immaginario*. Lo spazio, insomma, dove ascoltare e vedere la *differenza* al lavoro. E forse, anche, la *morte*. Da Nang non è lontana da Montelepre.

Full Metal Jacket

Stati Uniti, 1987. ***Regia:*** Stanley Kubrick. ***Sceneggiatura:*** Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford, dal romanzo *The Short-Timers* di Gustav Hasford. ***Fotografia*** (colore): Douglas Milsome. ***Montaggio:*** Martin Hunter. ***Scenografia:*** Anton Furst. ***Aiuto regista:*** Leon Vitali. ***Suono:*** Edward Tise. ***Musica:*** Abigail Mead. ***Musiche:*** "Hello Vietnam" di Tom T. Hall, eseguita da Johnny Wright; "These Boots Are Made for Walking" di Lee Hazlewood, eseguita da Nancy Sinatra; "Wooly Bully" di Domingo Samudio, eseguita da Sam The Sam e The Pharoans; "Surfin'Bird" di A. Frazier, C. White, T. Wilson jr., J. Harris, eseguita da The Trashmen; "The Marines Hymn", eseguita da The Goldman Band; "Chapel of Love" di Jeff Barry, Ellie Greenwich & Phil Spector, eseguita da The Dixie Cups; "Paint It Black" di Mick Jagger, Keith Richards, eseguita dai Rolling Stones. ***Interpreti:*** Matthew Modine (soldato Joker), Adam Baldwin (Animal), Vincent D'Onofrio (soldato Pyle), Lee Ermey (sergente Hartman), Dorian Harewood (Eightball), Kevyn Major Howard (Rafterman), Arliss Howard (soldato Cowboy), Ed O'Ross (tenente Touchdown), John Terry (tenente Lockart), Kierson Jecchinis (Crazy Earl). ***Produttore:*** Stanley Kubrick. ***Produzione:*** Warner Bros. ***Distribuzione:*** Warner Bros. ***Durata:*** 116'.

Il siciliano

Stati Uniti, 1987. ***Regia:*** Michael Cimino. ***Sceneggiatura:*** Steve Shagan, dal romanzo omonimo di Mario Puzo. ***Fotografia*** (colore): Alex Thomson. ***Montaggio:*** François Bonnot. ***Scenografia:*** Wolfe Kroeger. ***Costumi:*** Wayne Finkelman. ***Musica:*** David Mansfield. ***Interpreti:*** Christopher Lambert (Salvatore Giuliano), John Turturro (Gaspare "Aspanu" Pisciotta), Terence Stamp (principe Borsa), Barbara Sukowa (Camilla, duchessa di Crotone), Joss Ackland (don Masino Croce), Richard Bauer (Hector Adonis), Giulia Boschi (Giovanna Ferra), Derrik Branche (Terranova), Oliver Cotton (comandante Roccofino), Andreas Katsulas (Passatempo), Michael Wincott (Silvestro), Ramon Bieri (Quintana). ***Produttori:*** Michael Cimino, Johan Carelli. ***Produzione:*** Sidney Beckerman per la Gladden Entertainment. ***Distribuzione:*** Filmauro. ***Durata:*** 115'.

Ferreri, l'Africa e le missioni-bontà

Pietro Pintus

«I maestri sono fatti per essere mangiati in salsa piccante» affermava Giorgio Pasquali, citato da Pasolini nel 1966, nel suo *Uccellacci e uccellini*. E il corvo, che aveva la stessa voce del regista e che aveva annunciato ai due viandanti (Totò e Ninetto Davoli) la crisi del marxismo e il tramonto delle ideologie, di lì a poco sarebbe stato ucciso e divorato da padre e figlio: qualcosa di quel rito esorcistico e propiziatorio era forse destinato a rimanere; forse l'ideologia, assimilata nel sangue, rivivrà aggiornata nei nuovi portatori, due poveri diavoli di proletari che ignorano «la nuova ondata empirica che ha travolto il mondo». L'anno dopo, il 1967, Godard nel suo apocalittico *Weekend* (alla vigilia del Maggio) che si concludeva con la scritta «Fine del cinema», al culmine di un massacro di gitanti del fine settimana riservava ai due protagonisti, una coppia di sposi, Corinne e Roland, una fine esemplare: caduti nelle mani di hippy-guerriglieri, l'uomo verrà giustiziato e Corinne, che diventerà la "donna del capo", come primo atto di abiura solenne del passato dovrà mangiare la carne del marito.
Dopo vent'anni Ferreri — al quale è doveroso riconoscere una violenza trasgressiva e una sardonica statura di moralista che non obbediscono a mode e non si fanno complici del persistere o del tramontare delle ideologie — consegna i due protagonisti di *Come sono buoni i bianchi*, Michele e Nadia, a un banchetto cannibalesco che ne conclude le peripezie, dopo una dissennata missione-bontà in Africa, verso la regione del Sahel: la loro fine va intesa sempre come cerimonia rituale, ma questa volta come atto compensatorio, di riparazione ed espiazione. Sarebbe assurdo chiedere a Ferreri, e a Rafael Azcona che ritorna felicemente a firmare la sceneggiatura con il regista che certamente gli è più congeniale, una ortodossia antropologica, una fedeltà ai sacri testi che non appartengono alla loro visione del mondo: la loro Africa non è quella di Jean Rouch ma nemmeno quella di Frantz Fanon, è semmai "l'Africa dei trafficanti e degli schiavi" di Jules Verne vista con lo sguardo con il quale Buñuel contrapponeva alla carità di Viridiana il disprezzo e l'oscenità della corte dei miracoli dei "suoi" mendicanti.
Perché, anche se i Bianchi sono depositari di tutti i guasti e le volgarità di una civiltà al crepuscolo e i Neri conservano invece intatto il senso della sacralità della vita e della morte, anche questi ultimi partecipano di una comune degradazione: il negro corrotto che nel film guida all'inizio la spedizione, la principessa che regala al camionista la maglietta che porta

stampata la propria effigie, il negro (che incita alla fine Michele a fuggire) che ha lavorato come pescatore a Mazara del Vallo e che ora impugna da professionista la telecamera a mano... Le etnie si sono confuse, si sono compiuti innesti assurdi, la Storia ha rivelato le sue ambiguità e il deserto sembra così restituire, insieme con le ossa umane calcificate dal sole, brandelli di identità perdute, lacerti tribali divorati dal tempo.

Il nocciolo dell'apologo è semplice. Un gruppo eterogeneo (italiani, francesi, spagnoli), a bordo di cinque camion stipati di pasta, pomodori e farina di pesce parte per raggiungere la regione del Sahel, dove la gente muore di fame. La missione Angeli Azzurri si rivela subito per quello che è: scombinata, disorganizzata, percorsa da uno spirito d'avventura di stampo turistico-piccoloborghese. La prima tappa è un pernottamento imprevisto in un incredibile hotel hollywoodiano con piscina, fiorito nel deserto, e poiché il mattino dopo la compagnia non è in grado di pagare il conto, si addiviene al primo baratto, parte del soccorso umanitario in viveri viene ceduto all'albergatore.

Da questo momento il film procede con la tecnica a mosaico cara a Ferreri (ma si ha l'impressione che la sceneggiatura originaria abbia subito, come al solito, non poche modifiche nel corso delle riprese effettuate in Marocco): mentre vengono sempre più focalizzati i due protagonisti, il Michele di Placido e la Nadia di Maruschka Detmers (l'uomo è attirato dalla presenza dell'olandesina che in uno slancio emotivo, a Parigi, si è imbarcata quasi senza accorgersene nell'avventura), la carovana s'imbatte in segnali di orrore, di ostilità e di morte; un prete ormai disperato che ha deciso di tornare in Europa (e che Michel Piccoli disegna con sapiente aria gualcita), un moribondo addossato a un muro sotto il solleone, guerrieri che si accontentano di una piccola radio e di un pacco di pile, l'apparizione fantomatica tra le dune di una teoria di cammelli.

Ferreri mostra di possedere sempre più affinato il gusto del frammento: uno scorcio improvviso, il lampeggiare di uno sguardo, uno scenario naturale all'apparenza immacolato e innocente ma tuttavia ibridato e involgarito dal passaggio dell'uomo bianco. Il culmine di tale capacità di concentrazione e di sintesi lo si avrà nella parte conclusiva di *Come sono buoni i bianchi*: il camion guidato da Michele è bloccato da un guasto nei pressi di un'oasi. Il resto della missione prosegue, dopo essersi rinfrescata nella piccola pozza d'acqua; un elicottero dovrà portare a Michele, dopo un paio di giorni, il pezzo di ricambio. Anche Nadia, nonostante una superficiale insofferenza nei confronti del camionista (che all'inizio le aveva detto, divorandola con gli occhi: «Vorrei avere un rapporto intellettuale con te»), ha deciso di rimanere accanto all'uomo. (Poco prima, in una crisi di sconforto, incapsulata nella cabina di guida, aveva detto quasi tra le lacrime a Michele: «Non capisco che cosa ci faccio qui»).

Ora le due vittime sacrificali sono sole, nell'immensità del mare di sabbia; nella notte si compirà il piccolo miracolo dell'amore, poi verrà nel sopore la morte. Al mattino una tribù raggiunge l'oasi, sembrerà non badare nemmeno alla presenza dei due bianchi. Poi il negro che è stato pescatore a Mazara del Vallo trasmette all'italiano ciò che il capo ha detto: «Avete sporcato l'acqua». All'uomo e alla donna viene data da bere una pozione: è fresca, ha il sapore di menta, e Michele si addormenta sul grembo di Nadia. Ferreri nei momenti di grazia ha il dono dell'ellissi, del sottaciuto:

Beniamino Placido, Maruschka Detmers e Michel Piccoli. Sopra, un altro momento del film.

persino il rapporto d'amore che fa da prefazione alla condanna è raccontato unicamente attraverso un lungo bacio famelico, nient'altro. E di qui si passa al risveglio, tenero, con la radiolina accesa da Michele accanto al volto puro e misterioso di Maruschka Detmers.
Anche l'uccisione e il rito cannibalesco non li vedremo. Quando l'elicottero scende a portare il pezzo di ricambio, accanto ai segni di un bivacco, i resti di qualcosa, tracce di brace, vestiti. E il videotape con il quale il negro ha filmato la fine della coppia: i soccorritori intravedono, nell'apparecchio, l'immagine tremolante di Michele che sta per essere colpito a morte, supino, poi fuggiranno terrorizzati verso l'elicottero. Il film si era aperto con i componenti della missione invitati "ad abbracciarsi" davanti alle telecamere per il rituale servizio giornalistico promozionale; e si chiude su altre immagini, registrate in guisa di documento testamentario.
Il film non è certo tutto compatto e di un lirismo così straziante come il suo epilogo; si è già detto dell'elaborata composizione a mosaico, e spesso le tessere non si incastrano docilmente, o la tipica sprezzatura ferreriana — quel suo filmare come tirando via, alla brava — fa affiorare un ordito imprevedibile in lui, un'ombra di manierismo. In ogni caso la sua vena feroce e derisoria si muove qui su un terreno di dolente "attualità" e contemporaneità e il suo sguardo millenaristico, che non si appanna per l'emozione, ha spesso l'intensità della visione appartenente a uno scabro poeta. Come ai tempi di *Il seme dell'uomo* e *Non toccare la donna bianca* (non a caso anch'essi sceneggiati con Azcona: gli stessi lampi, le stesse premonizioni, la stessa aria da diluvio universale), Ferreri è tornato a un tema "politico". Come diceva a proposito del suo generale Custer conficcato nel *grand trou* a Parigi, dove una volta si trovavano le Halles, «le case, gli edifici vengono abbattuti e sostituiti da grattacieli. Il paesaggio cambia, ma la lotta degli oppressori contro gli oppressi rimane la stessa: è immutabile». La religiosa assunzione sacrificale che gli oppressi di oggi compiono nel deserto è insieme vendetta ereditata e assimilazione di vecchie culture, e con queste di antichi veleni. E così il mondo va avanti, dice, olimpico, Ferreri.

Come sono buoni i bianchi

Italia/Francia/Spagna, 1988. ***Regia e soggetto:*** Marco Ferreri. ***Sceneggiatura:*** Raphael Azcona, Marco Ferreri. ***Fotografia*** (colore): Angel Luis Fernandez. ***Montaggio:*** Ruggero Mastroianni. ***Scenografia:*** Marco Ferreri, Fernando Rosales Sanchez. ***Costumi:*** Nicoletta Ercole. ***Suono:*** Jean-Pierre Ruh. ***Interpreti:*** Maruschka Detmers (Nadia), Michele Placido (Michele), Juan Diego (Paolo), Michel Piccoli (Jean-Marie), Jean-François Stevenin (Peter), Nicoletta Braschi (Luisa), Marcello Garcia Flore (camionista), Pedro Reyes (il principe), Konyate Sotigni (capotribù), Pascal Nzonzi (capo tamburi), Katoucha (principessa nera), Bentlage Moha (capo cerimoniale). ***Produttore:*** Jacqueline Ferreri. ***Produzione:*** 23 Giugno s.r.l. (Roma), C.ia Ibero Americana T.V. (Madrid), Camera One (Paris). ***Distribuzione:*** *Titanus*. ***Durata:*** 98'.

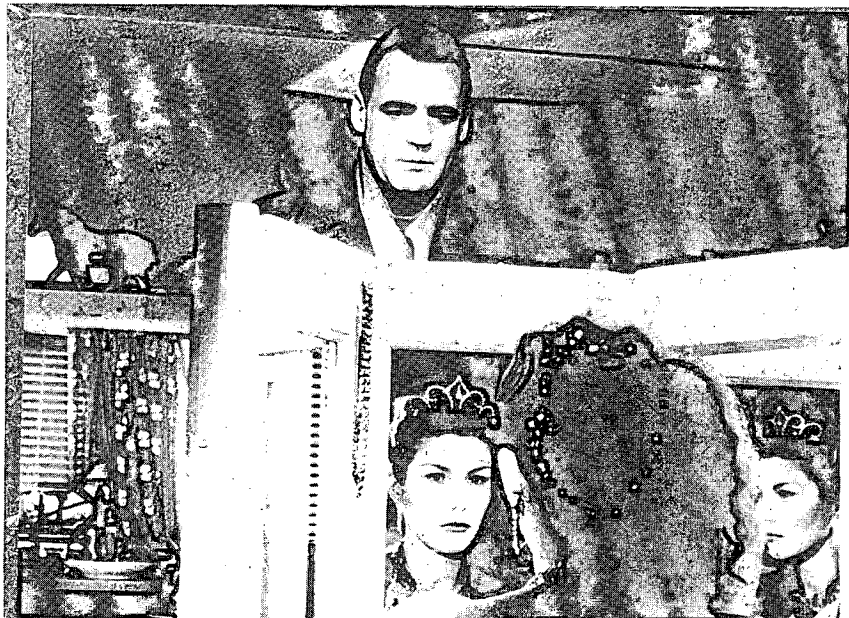
Wenders, l'angelo e la trapezista

Giovanni Spagnoletti

Credo che tutto stia in un fatto di contemporaneità: il segreto più importante del cinema, per esempio, di Nicholas Ray era quello di essere sempre contemporaneo. E il sentimento della giovinezza è, per l'appunto, il sentimento della contemporaneità.
(Wim Wenders)

C'è molto di antico in questo *Der Himmel über Berlin* (Il cielo sopra Berlino): referenti culturali, un'atmosfera che si vuole esplicitamente richiamare al "realismo poetico" degli anni Trenta (Speravo, dice Wenders «di ritrovare un clima che fosse quello di certo cinema francese come *Les visiteurs du soir* di Carné su testi di Prévert... Il primo film che ho rivisto prima di cominciare a lavorare è stato *Germania anno zero* di Rossellini, il secondo *Les visiteurs du soir*[1]»). Era il periodo che, complice la *pièce* di Ferenc Molnár, faceva spuntare le ali e il sorriso persino al cinema di Fritz Lang, la cui prima e ultima opera francese, *Liliom* (La leggenda di Liliom, 1933-34) di sicuro non è ignota a Wenders: un cinefilo come lui può non conoscere lo Zavattini (e il De Sica) di *Miracolo a Milano* ma non le avventure tra la terra e il cielo di Charles Boyer. Comunque oltre Carné-Prévert e Molnár-Lang (o Frank Capra), altre cose aleggiano in questo cielo berlinese, per esempio la caleidoscopicità "neo-oggettivista" di un Ruttmann (*Berlin, die Sinfonie der Grossstadt*, 1927) oppure il topos del mondo del circo di Dupont (*Varieté*, 1925).
Moduli e stilemi del cinema degli anni Venti e Trenta — basta pensarci un po' su tornano in mente a dismisura soprattutto a osservare la prima parte in bianco e nero del film architettata magistralmente dal "circo Alekan", ma lo stile (o ciò che richiama) arcaico, quasi desueto non accompagna un'operazione *rétro* anzi è vero il contrario. Lo strabismo contraddittorio e produttivo del cinema vague e immediatamente post-vague si va rinchiudendo, nell'opera wendersiana degli anni Ottanta, in un orizzonte pacificato, in un ambito che è quello della riscoperta/ricerca dei valori assoluti

[1] Le citazioni di Wenders sono tratte dall'intervista di Anna Maria Mori su «la Repubblica» del 13-14.12.1987 e dal resoconto di Alberto Crespi su «l'Unità» del 14.12.1987.

(la Famiglia, l'Amore), con ciò incontrando il gusto di un pubblico giovanile che ha eletto Wenders suo regista di culto. A esso egli offre — con un virtuosismo e una raffinatezza inimitabile — molti "sentimenti sfusi" e una concezione quasi mitica della Storia, mentre quanto in precedenza costituiva il tessuto problematico della sua opera (l'amore per l'infanzia, le difficoltà nella comunicazione e nei rapporti interpersonali) si è andato evolvendo, precisando in una direzione che, sublimati i conflitti della propria generazione, tende inequivocabilmente alla declamazione "positiva" e metafisica. È un po' lo stesso processo — animato da una analoga ansia di perfezione — che ha portato il "sensibilismo" di Peter Handke alle soglie di un esplicito misticismo.
In *Im Lauf der Zeit*, il film che per noi continua a restare il capolavoro del filmaker di Düsseldorf, c'era una sequenza curiosa, quasi avulsa dal contesto generale, quella cioè di un involontario spettacolino di ombre cinesi offerto dai due protagonisti a una platea di bambini. Dieci anni dopo a quel pubblico nel frattempo cresciuto Wenders presenta, invece, un cerebrale teatro di sentimenti e di spiriti, immateriali quanto quelle ombre proiettate sullo schermo di una sala di provincia. Ancor più che in *Paris, Texas* qui si esibisce una moderna fiaba dell'*omnia vincit amor* coniugata — sullo sfondo della metropoli per eccellenza dell'incomunicabilità — a una nuova, ingenua possibilità di comunicazione. «Il mio ultimo film è un prologo, è una nuova opera prima. Dice cose molto semplici, che basta ricordare che il bambino è in noi, per riuscire di nuovo a comunicare, e avere un nuovo inizio. Che poter avere nuove esperienze è bellissimo, e che l'amore è l'esperienza più bella di tutte».
Ma la scelta di una curvatura esplicitamente fiabesca ha comportato anche, a nostro avviso, dei rischi: Wenders ha dovuto, per esempio, affidarsi alla letterarietà "esterna" dei dialoghi poetici, quasi sempre in off, di Handke (e il film inizia proprio come l'ultima opera cinematografica dello scrittore austriaco, *Das Mal des Todes* [la malattia della morte, 1985], con una penna che verga sulla carta un testo, qui il refrain: «Quando un bambino era bambino...»); ha dovuto, un po' macchinosamente, per recuperare un minimo di storia della città, dilatare il consueto artifizio del film nel film (cfr. *Lo stato delle cose*), inventandosi per l'ex angelo Peter Falk un set ambientato in epoca immediatamente post-bellica ovvero creare la figura di un omerico testimone impersonante la memoria. Cinefilo sino in fondo, Wenders non ha resistito alla tentazione di far interpretare questa figura a Curt Bois, la prima star-bambino del cinema tedesco, obbligato dal nazismo all'emigrazione americana e su cui gli altri due angeli-protagonisti del film, Bruno Ganz e Otto Sander, avevano nel 1982 girato un documentario, *Das Gedächnis* (La memoria), un omaggio alla sua carriera e a quella, contrapposta, di Bernhard Minetti.
Ma soprattutto Wenders, per esprimere l'essenza problematica del suo cinema, si è affidato alla scorciatoia dell'immediatezza, a una primigenia purezza pre-civilizzazione e prestorica dei sentimenti e della comunicazione. Solo i bambini possono vedere questi angeli «in cassa integrazione» che «hanno bisogno degli uomini e non hanno esperienza diretta dell'umanità». L'amore è un fatto *tout-court*, esiste perché esiste, è la riunione predestinata di due anime gemelle che — topos e cliché romantico — si devono cercare e riunire. In Truffaut, autore forse meno virtuoso visiva-

Bruno Ganz e Sòlveig Dommartin

mente ma di sicuro più abile nella costruzione drammaturgica delle storie, l'*amour fou* veniva il più delle volte mediato da un personaggio alter-ego del regista — Wenders, invece, si accontenta del solo sguardo della macchina da presa che di tanto in tanto gli suggerisce persino un brivido raggelato di erotismo osservando da voyeur il suo oggetto di Desiderio.
Cerebralismo e immediatezza vanno nel *Cielo sopra Berlino* di pari passo come l'amore e la morte nel melodramma, in un complesso intrico giustificato più che dalla esile trama, dal trascinante flusso di immagini (soprattutto quelle in bianco e nero) tra le migliori sinora create dal cinema di Wenders. Se siamo convinti che la svolta "positiva" — da *Paris, Texas* in poi — della ricerca wendersiana, la rinunzia all'"afasia" e alla problematicità dei suoi personaggi non abbiano nel complesso giovato all'opera del filmmaker tedesco, siamo altrettanto convinti che la "briglia sciolta" concessa ad Alekan faccia del *Cielo sopra Berlino* un film formalmente irreprensibile.
Nelle pieghe del discorso, là dove quasi non si ascolta il ricatto delle iniezioni poetiche di un testo quasi giustapposto alle immagini (che poi un doppiaggio italiano molto livellato tende ancor più a banalizzare), si scopre la vera poesia di questo film. Il dono dell'osservazione minuta, gli squarci sul quotidiano, la musicalità di un montaggio tedescamente lento ma incisivo, ci risarciscono almeno parzialmente di quanto di ridondante, di affettato l'opera spesso esibisce. Oppure di quello di cui manca perché fornito in pillole sintetiche: la memoria di una città tra le più duramente segnate e cancellate dalla Storia. Probabilmente la schizofrenia del *Cielo sopra Berlino* sta nell'essere, come *Liliom*, due film in uno e ciò non è dovuto banalmente alla netta separazione in due parti contraddistinte dall'uso del bianco e nero e del colore (lo sguardo soggettivo, fantastico dei

due angeli e la loro peregrinazione nella città; il "realismo" colorato e oggettivo della vera e propria storia d'amore con il pedinamento e la ricongiunzione). In ogni caso, così seguendo le convenzioni e le suggestioni di una certa tradizione cinematografica, Wenders ha contraddetto la sua massima secondo cui il bianco e nero è più realistico del colore, il che lo avrebbe dovuto portare a invertire l'ordine dei fattori.

Ma non è questo il punto. *Il cielo sopra Berlino* soffre, a nostro avviso, del progressivo sovrapporsi di un'idea sull'altra, dell'emergere sempre più prepotente della love story con il conseguente abbandono dello sguardo fenomenologico sulla città. Anche se il passaggio è abbastanza bene architettato nella favola, il contrasto resta, stride, lasciando in sospeso i fili di tante piccole storie e situazioni. Ciò vale soprattutto per la figura del narratore omerico a cui, lungo il muro, è affidato, in maniera troppo curiosa, il compito molto impegnativo e un po' pretenzioso di ricomporre miticamente la memoria storica. Altre volte invece Wenders riesce a riunificare i due tronconi del discorso, quando fonde l'espressione di grandi sentimenti al feeling dell'ambiente. Ci riferiamo principalmente a due sequenze possenti commentate solo dai suoni metallici e duri della musica rock: la scena dentro la discoteca e quella della ricongiunzione negli imponenti spazi di uno dei simboli della Berlino anteguerra: i vani dell'ex Grand Hotel Esplanade.

L'«Angelus novus» di Klee e Benjamin che è spinto «irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle» dalla tempesta del progresso purtroppo non è di casa nel cielo berlinese di Wenders. Al posto di esso troviamo invece la monumentalità fredda, un po' kitsch della Siegessäule, l'angelo della vittoria prussiana dell'Ottocento. È levigato, non bifronte al pari di quest'ultima opera del regista tedesco: la si può ammirare ma non amare come tanti film precedenti malgrado le esibite ali del desiderio. Guai della troppa contemporaneità o delle riscoperte tardive?

Der Himmel über Berlin/
Les ailes du désir
(Il cielo sopra Berlino)

Francia/Germania, 1987. ***Regia:*** Wim Wenders. ***Sceneggiatura:*** Wim Wenders in collaborazione con Peter Handke. ***Fotografia*** (colore e b/n): Henri Alekan. ***Montaggio:*** Peter Przygodda. ***Scenografia:*** Heidi Ludi. ***Costumi:*** Monika Jacobs. ***Musica:*** Jurgen Knieper. ***Interpreti:*** Bruno Ganz (Damiel), Solveig Dommartin (Marion), Otto Sander (Cassiel), Curt Bois (Hommer), Peter Falk (Peter Falk). ***Produttori:*** Wim Wenders, Anatole Dauman. ***Produzione:*** Argos Film (Paris), Road Movies (Berlin) in associazione con Westdeutscher Rundfunk (Köln). ***Distribuzione:*** Academy. ***Durata:*** 130'.

Noistottus e la ricerca sperimentale

Ernesto G. Laura

Noistottus significa, in sardo, "Noi tutti". L'adozione, da parte degli autori del film, di questa parola incomprensibile ai più ma legata a un ben definito humus culturale-linguistico fa già da prima spia all'intento di penetrare all'interno di una cultura, quella della Sardegna, che presenta caratteri di specificità nel quadro dell'Europa. Piero D'Onofrio e Fabio Vannini, che firmano soggetto, sceneggiatura e regia (uno dei non rari "tandem" del nostro cinema), hanno ritagliato poi dentro questa specificità una particolarità ancor maggiore, l'esistenza di una "cultura della miniera" discendente da radici millenarie.

L'economia mineraria non è propria, come si sa, della sola Sardegna, posto che la rinveniamo, per esempio, in Toscana e in Sicilia (ricordiamoci di una splendida novella di Pirandello, *Ciaula scopre la luna*). Ma in Sardegna lo sviluppo di un'attività mineraria ha costituito una consistente alternativa, sottolineano gli autori, al tradizionale modello agro-pastorale, e ha concorso quindi a definire il volto produttivo e lavorativo dell'isola mediterranea. Non volendo condensare nel breve spazio di un film un arco di tempo troppo lungo, D'Onofrio e Vannini hanno concentrato la loro attenzione sugli ultimi cent'anni, riuscendo in tal modo ad approfondire il tema dandoci tutte le coordinate della situazione e scandendo le fasi caratteristiche dei problemi e delle soluzioni che via via si sono posti nella vicenda storica.

Il pregio del loro film però non consiste tanto nella capacità di fornirci in modo chiaro ed esauriente una quantità di informazioni agganciate a una prospettiva di giudizio, bensì nel saperci restituire sullo schermo la bivalenza del lavoro di miniera: da un lato il più rischioso del mondo per le possibilità di esplosioni di gas e di crolli (recentemente è giunta notizia dell'ultima — per ora — tragedia mineraria, in Cina) e se non altro di insidia continua alla salute (in una miniera di carbone si respira un'aria inquinata dalla polvere carbonifera), e dall'altro lato però il vero e proprio fascino esercitato, malgrado tutto, da quello sprofondarsi quotidiano nelle viscere della terra, da quella esplorazione di sempre nuovi tratti di un mondo sotterraneo mai prima percorso da uomini.

Noistottus è dunque un film sul lavoro, asse intorno a cui ruota l'indagine retrospettiva sui nodi economici e sociali del problema. In Italia chi si applica a un cinema documentario di questo tipo guarda per solito alla lezione di Grierson e della scuola britannica del cinema pubblico degli anni Trenta, che fra l'altro ha toccato anche l'argomento minerario. Per la

Foto di Paolo Sarina

sua nudità stilistica (che non esclude la bellezza figurativa e la suggestione del montaggio), fuori di orpelli spettacolari, il documentarismo inglese ha esercitato una giusta influenza su una generazione di cineasti italiani che, dopo la guerra, si erano abbeverati alla fonte del realismo. Ma Piero D'Onofrio e Fabio Vannini appartengono a una generazione giovane con altre origini e diversi modelli. Proprio perché il loro impegno sociale è massimo si sono sentiti assai più liberi da condizionamenti stilistici, non si sono sentiti in dovere di riseguire strade troppe volte battute dal documentario sociale del passato, anche importante e nobile. Semmai, hanno più guardato a un maestro spesso citato ma poco da noi seguito, Joris Ivens (autore dello splendido *Borinage* sui minatori belgi), che, a differenza dei britannici, ha affrontato insieme la profondità dei temi civili e la ricerca di sempre nuove e raffinate cifre stilistiche. E comunque, la definizione di "documentario", usata per intenderci, va stretta a un film come *Noistottus* non solo per la presenza di sequenze con attori ma per l'insieme di una struttura linguistica che fuoriesce dai generi e/o in qualche modo li comprende tutti.

Nel dipanare i cent'anni di storia i due autori han tenuto presenti quattro momenti: il 1906, quando i minatori di Buggerru invitano nell'isola il giornalista Angiolo Cabrini dell'«Avanti!», invito da cui nasce la prima importante inchiesta giornalistica sul mondo sardo della miniera; il 1908, quando nella Capitale viene creata una commissione parlamentare d'inchiesta sulle condizioni dei lavoratori del sottosuolo, importante, più che per le modeste conseguenze legislative, per l'enorme e prezioso materiale di documentazione raccolto; il 1929, quando le società minerarie adottano

il sistema di organizzazione del lavoro "scientifico" messo a punto in Francia dall'ingegner Bedaux, con continui e stressanti controlli sul rendimento dei singoli operai; il 1938, quando il regime fascista, che valorizza in nome dell'autarchia il carbone sardo, fonda la città di Carbonia; oggi, infine, quando per progressivo esaurimento dei filoni estrattivi, l'economia mineraria sembra al suo inarrestabile tramonto.
Luciano Roffi, un bravo attore che vorremmo vedere più spesso sullo schermo e che si è fatto invece assorbire dalla "routine" del doppiaggio, impersona con piena aderenza la figura del giornalista, ma anche tanti altri bravi attori sarebbero da ricordare. La rievocazione della sua visita in Sardegna così come quella delle sedute della commissione parlamentare a Montecitorio (con qualche ricordo di quella precedente, del 1870, creata da Quintino Sella) hanno un po' — e volutamente — il taglio del teatro-inchiesta di televisiva memoria: primi piani e piani ravvicinati di attori in costume, pochi movimenti di macchina, scenografia ridotta all'essenziale, insomma uno *speaker* ambientato più che una ricostruzione vera e propria.
Ma non è questo l'unico modo in cui D'Onofrio e Vannini adoperano la fiction: la vita di miniera e di villaggio (lo spaccio, per esempio, dove si compra il pane, quasi solo alimento dei poveri, la posta dove si va a spedire le lettere) è per intero rievocata in belle e realistiche scenografie di Michele Della Cioppa realizzate, poco prima che andasse in fiamme, nel grande teatro di posa del Centro sperimentale di cinematografia in modo da consentire anche complessi movimenti di macchina (si vedano i carrelli nelle gallerie sotterranee). Inoltre nel rappresentare il periodo fascista, e

altrove, brani autentici di cinegiornali d'epoca vengono mescolati con abilità a brani ricostruiti.
Va detto che i due autori non "giocano al cinema" nell'intrecciare vero e ricostruito, fiction e documentario. Al contrario essi prendono le mosse da un approccio serio e colto al linguaggio filmico, analizzandone l'infinita gamma di potenzialità e ogni volta scegliendo il "modo" più funzionale a ciò che essi vogliono esprimere, con risultati anche sorprendenti. Per esempio, come si è detto, mentre certe sequenze con attori sostituiscono nella funzione informativa e dunque "documentaria" il documentario che per quell'episodio o situazione non esiste, invece le numerose interviste autentiche con vecchi lavoratori in grado di rievocare un mondo e un clima, pur appartenendo alla "verità" direttamente colta dalla macchina da presa, consentono ai due autori di creare veri e propri personaggi, cioè di realizzare un'operazione di fiction.
La densità della materia si stempera in sostanza in un viaggio storico e talvolta simbolico nella storia di una classe lavoratrice e di una regione dove modelli linguistici e tecnici si alternano e talvolta si contrappongono con felice esito espressivo: si veda la garbata presa in giro dei cortometraggi falsamente "poetici" degli anni Cinquanta, la denunzia, interna all'analisi della struttura dei cinegiornali Luce, della retorica fascista, il passaggio dal cinema alla televisione con l'adozione della ripresa elettronica per alcuni momenti conclusivi.
D'Onofrio e Vannini hanno anche saputo aprire, nel compatto tessuto del loro film, squarci di poesia sobriamente accennata, dove risaltano gli

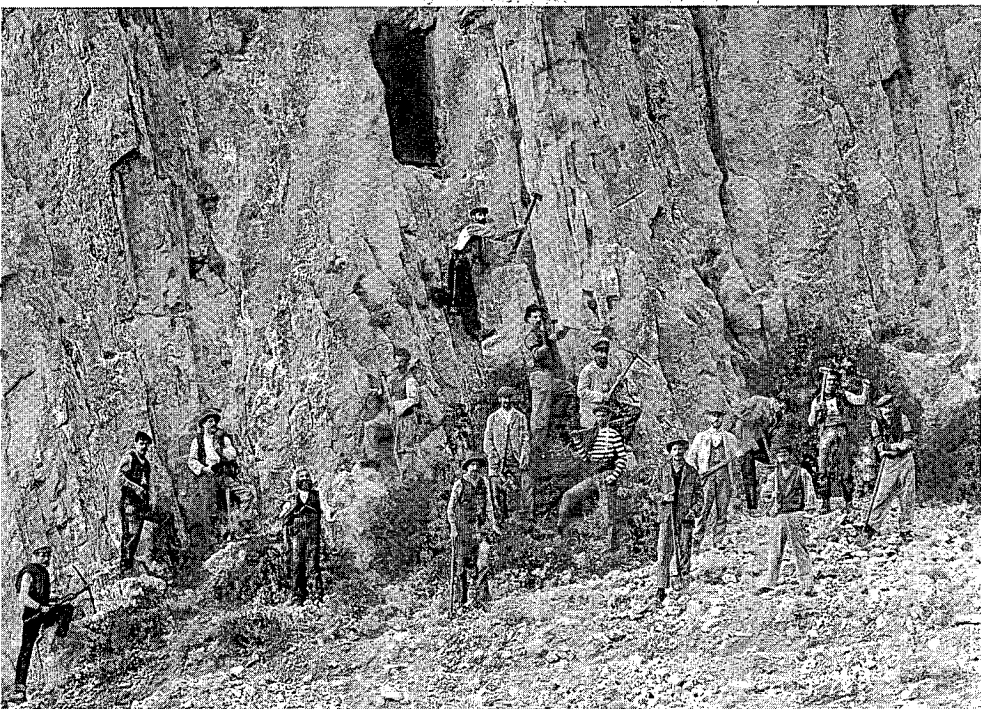
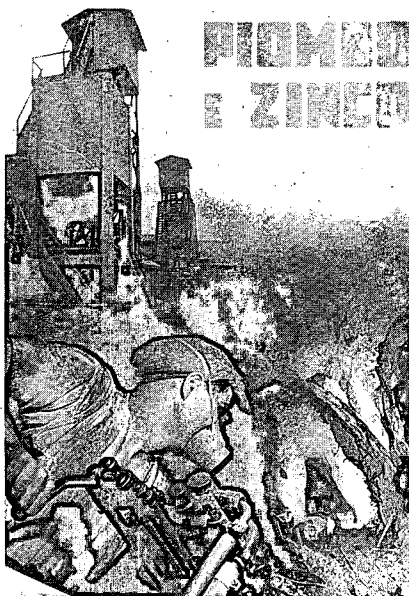



Foto di Paolo Sanna

apporti del direttore della fotografia Franco Lecca e del musicista Mauro Di Renzi: si veda, per esempio, la passeggiata delle eleganti e belle mogli dei dirigenti industriali nella zona mineraria in un'atmosfera fine Otto-cento-primo Novecento di malinconica fatuità oppure l'apparizione finale dell'astronauta a indicare che un mondo sta passando, un altro si affaccia. Va detto per inciso, in un cinema come il nostro che Godard, con eccessiva cattiveria, disse un giorno costituito da registi «del cinema muto» (intendendo così colpire una certa insensibilità estetica alla dimensione audio), che *Noistottus* ci offre una delle più belle colonne sonore che ci capiti di ascoltare da parecchio tempo: non solo per la musica di Di Renzi ma per l'impiego calibrato dei rumori, per il giusto livello sonoro delle parole, per l'uso espressivo delle pause di silenzio.
Presentato (e segnalato dalla giuria) al fiorentino Festival dei popoli e poi in una serata a Roma, ci si augura che *Noistottus* non finisca presto nei cellari della Cineteca nazionale ma trovi la circolazione che merita sia tramite i cineclub e i cinema d'éssai sia tramite la televisione. Esso è stato prodotto dal Centro sperimentale di cinematografia (è appena il terzo lungometraggio in mezzo secolo, dopo *Via delle Cinque Lune* e *Il vento e l'amore*) e fa onore ai propositi della sua attuale gestione di attivare — accanto alla scuola, alla biblioteca, alla cineteca, all'attività editoriale — quella produzione di ricerca, sperimentale appunto come indica l'insegna dell'istituto, che è nei compiti statutari del Centro e che sembra a chi scrive preziosa in un momento come questo di faticosa ripresa del cinema italiano: un cinema, un'industria che per risalire la china ed essere competitivi hanno bisogno di ricerca e di sperimentazione per essere primi sulle frontiere del nuovo e del moderno.

Noistottus (Noi tutti)

Italia, 1987. ***Regia, soggetto e sceneggiatura:*** Piero D'Onofrio, Fabio Vannini. ***Fotografia*** (colore e b/n): Franco Lecca. ***Montaggio:*** Maddalena Colombo, Piero D'Onofrio, Fabio Vannini: ***Suono:*** Stefano Savino. ***Collaborazione al montaggio e montaggio suono:*** Annalisa Forgione. ***Scenografia:*** Michele Della Cioppa. ***Costumi:*** Alessandro Ciammarughi. ***Musica:*** Mauro Di Renzi. ***Direttore di produzione:*** Gianluca Arcopinto, Agnese Fontana. ***Produzione:*** Centro sperimentale di cinematografia. ***Produzione esecutiva:*** Istituto Luce-Italnoleggio Cinematografico. Hanno contribuito alla realizzazione: Istituto superiore regionale etnografico di Nuoro, e gli assessorati alla cultura della Provincia di Cagliari e dei Comuni di Carbonia e di Iglesias. ***Durata:*** 145'. ***Formato:*** 16 mm.

Il caso di *Saffo e Priapo* (1921-1922) e le origini del cinema porno

Paolo Cherchi Usai

Da alcuni anni la Cinémathèque de Toulouse si è fatta protagonista — dietro l'impulso di quel formidabile organizzatore e promotore di idee che è Raymond Borde — della più provocatoria operazione di recupero delle immagini in movimento mai intrapresa da quando le cineteche esistono in quanto istituzioni. Nella sostanza il progetto ha lo scopo di raccogliere, identificare e studiare i film pornografici sopravvissuti al macero, sottraèndoli a un processo di dispersione assai più rapido di quello cui è normalmente sottoposta la produzione cinematografica. Semplice è anche la premessa culturale dell'iniziativa: se è vero che alla logica del «conservare il meglio» deve sostituirsi l'intento di «conservare tutto», secondo l'ipotesi enunciata dallo stesso Borde nel suo fondamentale volume *Les cinémathèques* (Paris, L'Age d'Homme, 1983), occorre essere pronti ad accettare la conseguenza estrema di questa mutata prospettiva d'analisi, e lottare per la salvaguardia di ciò che la civiltà visiva condanna programmaticamente alla distruzione. Il film a contenuto licenzioso potrà essere privo di qualità estetiche, ma è anch'esso — al pari delle pellicole di finzione e dei documentari — testimonianza di una civiltà, e come tale va considerato al di là di qualsiasi giudizio di valore.
È il caso di notare, a questo riguardo, che la proposta di Borde si riferisce al film porno inteso come *oggetto*, e non attribuisce a esso alcuna accezione d'indicatore di uno stile o di una tendenza a *mostrare* eventi per mezzo delle immagini; in ciò il suo intento precede, sul piano concettuale, l'interesse dei teorici del cinema per l'esibizione dell'atto sessuale sullo schermo, e non lo presuppone[1]. La sua sfida è rivolta piuttosto agli archivi del film, alla loro politica del restauro e al loro ruolo di "selezione" di fronte al ricercatore. Riprendendo un termine adottato dai funzionari della

[1] Si ricordano, nella letteratura recente sull'argomento, tre volumi pubblicati nel 1982: *Film a luci rosse. Il traffico, la legge, il piacere* (a cura di Paolo di Maira e Massimo Buscema), Firenze, Libero Scambio; Giancarlo Grossini, *I 120 film di Sodoma. Analisi del cinema pornografico*, Bari, Dedalo; Marco Salotti, *Lo schermo impuro. Il cinema pornografico dalla clandestinità alle "luci rosse"*, Montepulciano, Edizioni del Grifo, dove il film è datato 1913 senza precisare la fonte dell'informazione. A proposito di [*Saffò e Priapo*], che Salotti attribuisce (con formula dubitativa) a D'Annunzio, l'autore parla di «erotismo atmosferico-ambientale» (p. 34).

Bibliothèque Nationale di Parigi, che definivano *enfers* le stanze in cui si depositano i libri da tenere nascosti al frequentatore comune, Borde afferma che «anche le cineteche hanno un loro "inferno" dove giacciono copie che esse conservano ma non proiettano mai, per ragioni di convenienza morale e cinematografica, film che non hanno mai avuto un'esistenza legale, che sono nati come *clandestini* e che sono stati conservati come tali nei magazzini degli archivi e delle collezioni private»[2].
Nel luglio del 1986 i primi risultati della ricerca svolta in seno alla Fédération Internationale des Archives du Film ha dato luogo a una rassegna organizzata in margine agli incontri cinematografici del Festival di Avignone: sette programmi di mezzanotte, seguiti da un pubblico foltissimo ma incline a un umorismo liberatorio piuttosto che alla *pruderie*, dieci ore di proiezione nell'ambito di una rassegna sulla quale molto si è scritto nelle riviste specializzate. L'obiettivo iniziale era così provvisoriamente raggiunto, e pellicole nate per essere tenute nascoste venivano portate alla luce sotto gli auspici di un'organizzazione museale "riconosciuta". «Mettere insieme questo programma» ha scritto Borde «è stato come svolgere un'inchiesta di polizia: era necessario superare i vincoli censori imposti dalle amministrazioni e dalle manie di segretezza dei collezionisti per risalire a copie, talvolta prive di un'identità, che avevano patito le ingiurie del tempo senza aver mai goduto del prestigio di un restauro. La loro rarità è conseguenza dell'ineluttabile distruzione della pellicola quanto delle retate della buoncostume»[3].
Ma come si sono salvate queste copie, divenute finalmente oggetto d'attenzione per gli archivisti dopo tanti anni di ostracismo? Il merito della loro sopravvivenza va ascritto in buona parte a coloro che di tali film erano i fruitori e, in taluni casi, i realizzatori. Christian Belaygue, responsabile degli incontri di Avignone e collaboratore di Borde alla ricerca degli esemplari sparsi nei magazzini e in fondo ai seminterrati, si è più volte trovato di fronte a collezionisti — noti al sottobosco dell'antiquariato d'arte — possessori di esemplari dei quali a volte non si sospettava neppure l'esistenza e tuttora proiettati con apparecchiature d'epoca per uso privato. Il loro istinto alla segretezza, comune a chi si vanta di avere accesso a film altrimenti invisibili, è se possibile più radicale, esclusivo: quasi tutti rifiutano di prestare i loro reperti, e ciò per ragioni che non hanno a che vedere soltanto con l'ossessione di stampo *cinéphile* o con il senso di colpa del *voyeur* ma che riguardano piuttosto un atteggiamento feticistico verso le pellicole di cui sono proprietari o, ancora più spesso, vere e proprie riserve di ordine morale di fronte alla proposta di rendere pubblico uno strumento di piacere nato per essere "riservato", per sua natura estraneo alle normali sale per il pubblico pagante.
Notizie confuse circondano la mitica collezione di materiale pornografico su pellicola appartenuta all'attore Michel Simon; altri specialisti hanno accettato di mostrare alcune bobine, ma si sono fermamente opposti all'esibizione dei materiali dal contenuto più scabroso; chi è interessato

---

[2] Dal testo di Raymond Borde su un foglio distribuito ai "Rencontres cinématographiques" del Festival d'Avignon, luglio 1986.

[3] *Ivi.*

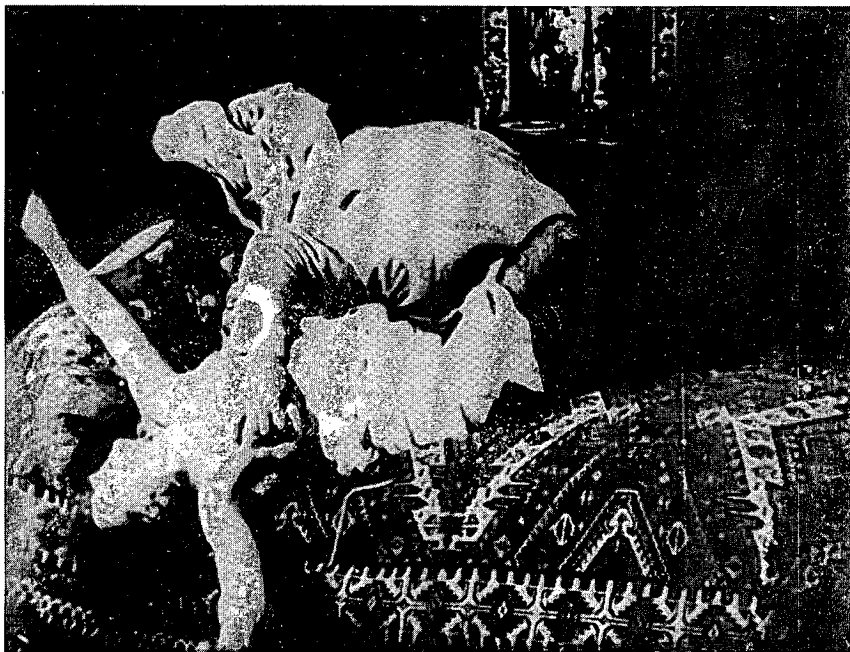



Figura 1: ***Unidentified Sexploitation***

alla materia ed è in cerca di notizie deve affidarsi a pubblicazioni a circolazione limitata o illegale, oppure affidarsi all'unico "organo ufficiale" dei pornografi d'arte, il periodico francese «Fascination»[4]. Il resto è frutto della scoperta casuale, della delazione di un robivecchi, dell'insistente curiosità di faccendieri che hanno scoperto i "teatri di posa" dei realizzatori di film a soggetto "piccante" e che hanno trafugato i negativi dei film. Agli archivi "ufficiali" rimangono le briciole; sempre che, naturalmente, le briciole siano di qualche interesse per i responsabili dei programmi di restauro. Le cineteche Fiaf conservano per lo più le innocue *scénes grivoises à caractère piquant* distribuite dalla Pathé intorno al 1905; altrimenti si tratta di spezzoni trovati in margine a collezioni più ampie: non vale la pena di distruggerli ed è facile catalogarli negli schedari che elencano — con sommarie indicazioni sulle circostanze del ritrovamento — le migliaia di copie tuttora in attesa di identificazione. Il Museum of Modern Art di New York ne possiede una che si presume realizzata nel nostro paese (*figura 1*) solo perché trovata in una scatola di latta con etichetta italiana, in mezzo ad altre bobine di film a soggetto di produzione italiana. I repertori del Moma la indicano con il titolo fra parentesi quadra, come si conviene ai titoli provvisori e apocrifi, [*Unidentified sexploitation*], e non ne fanno menzione nel catalogo ufficiale della cineteca[5].
Forse non sapremo mai — a meno che l'originale in nitrato non esista

[4] Trimestrale diretto da Jean-Pierre Bouyxou (33, passage Jouffroy, 75009 Paris).
[5] *The Film Catalog: a List of Holdings in the Museum of Modern Art* (a cura di John Gartenberg). Boston, Mass, G. K. Hall & Co., 1985.

ancora — se si tratta davvero di una pellicola girata in Italia: è in ogni caso un frammento di film realizzato negli anni Venti, che si distingue dalla media dei prodotti del periodo solo per l'assenza di espliciti referenti anatomici — nessun organo sessuale esibito davanti all'obiettivo — ma anche per la violenza dell'assalto a una donna da parte di un corpulento individuo (lui non si è neppure tolto gli abiti, e già le sue mani le serrano forte il seno; sembra di poter distinguere, sui fianchi di lei, il segno scuro di un ematoma). Il suo sviluppo narrativo è embrionale, strutturato sulle fasi di un ruvido corteggiamento cui segue un rapido preliminare dell'atto sessuale e l'apogeo della soddisfazione maschile, descritto mediante casuali inserti di inquadrature ravvicinate[6].

È possibile che un film di tale sommarietà nella messinscena e così brutale nell'esibizione di un coito sia stato realizzato nello stesso paese in cui è stato girato [*Saffo e Priapo*]? La domanda è solo apparentemente fuori luogo, come si sarebbe portati a pensare confrontando l'eleganza delle commedie libertine Pathé con la cruda evidenza di un cortometraggio (probabilmente) francese del decennio successivo, raffigurante l'accoppiamento di una donna con un grosso cane levriero, anch'esso proiettato ad Avignone fra il silenzio del pubblico e il coraggioso atteggiamento degli organizzatori di fronte alle autorità.

Nessun "genere" nega l'identità geografica dei luoghi in cui si svolge l'azione quanto il porno, film apolide per eccellenza (vale come eccezione, tra le pellicole riesumate per i "Rencontres cinématographiques", l'americano *The Staging Coach* dedicato ai metodi di reclutamento delle comparse femminili negli studi Kalem: ma il marchio della società statunitense era mostrato, a un certo punto del film, con intento polemico o satirico? o non si trattava forse di un esempio di concorrenza sleale, poiché nessuno avrebbe ragionevolmente potuto denunciare alle autorità un film porno per la sua infrazione alle leggi di *copyright*?). È perciò impossibile, a rigore di termini, stabilire con sicurezza se [*Saffo e Priapo*] sia stato realizzato in Italia o altrove (anche se i cartigli, improntati a un dannunzianesimo sgrammaticato, ai limiti del ridicolo (*figura 2*)[7], hanno tintura, caratteri e cornici tipiche di certe compagnie italiane — la torinese Ambrosio? — degli anni Dieci: magro indizio, considerato che le didascalie avrebbero potuto essere state sostituite ad altre in lingua straniera); né vale attribuire valore di prova al fatto che l'opera si distingua dalle altre scene a tema postribolare per la sua impronta figurativa "morbida", attenta ai dettagli dell'arredamento, al potere allusivo delle luci soffuse e degli specchi e al gesto misurato delle protagoniste (in questo caso le carezze di una cameriera sul seno di Syby) piuttosto che all'evidenza dei corpi. Rimane il fatto che il film sia stato ritrovato a Roma, e qui acquisito dalla Cineteca nazionale una quarantina d'anni fa. In lingua italiana sono pure i cartigli d'epoca, così come il titolo di testa (*figura 3*) aggiunto in epoca successiva, cui si deve l'erronea attribuzione della regia o delle frasi di commento a Gabriele D'Annunzio.

---

[6] Alcune inquadrature sono rovesciate, forse a causa delle frettolose giunture in fase di riparazione o di ristampa della pellicola.

[7] Salvo indicazione contraria tutti gli ingrandimenti, da fotogrammi a 35 mm, sono tratti dalla copia in nitrato del film.

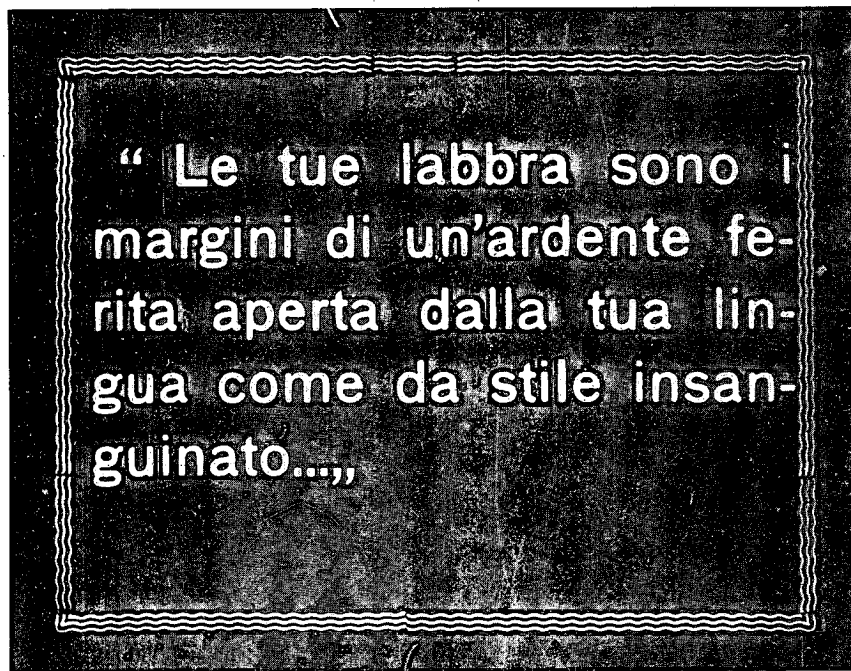



Figura 2: Didascalia XI.

Figura 3: Titolo di testa.

Lo stesso titolo della *"commedia brillante"* in due rulli (l'originale in nitrato è lungo 388,1 metri senza l'inquadratura 4, espunta dalla prima bobina perché gravemente deteriorata) presentata ad Avignone in una copia restaurata nel 1986 è — per quanto ne sappiamo — posticcio, e nessun bollettino di censura potrà evidentemente far risalire alla denominazione originale della pellicola. Il supporto in nitrato di cellulosa è Kodak, di fabbricazione americana, comunemente adoperato da molte compagnie italiane nella seconda metà degli anni Dieci; italiana potrebbe pure essere l'ambientazione in esterni del film, un giardino pubblico immerso nella nebbia e innevato ai bordi del sentiero come potrebbe esserlo stato un parco di Torino. Né la fisionomia delle modelle, né i movimenti delle loro labbra sono di grande aiuto. Certo è che il film esiste tuttora proprio perché un intervento esterno gli ha attribuito una dignità e una ragione d'esistere che il soggetto in sé avrebbe forse negato all'attenzione degli archivisti.
Attribuito al *Vate* per ciò che il cartiglio iniziale annunciava, [*Saffo e Priapo*] ha goduto dell'instabile reputazione dovuta a un prodotto privo di un'identità autoriale ma nondimeno circondato da un'aura di preteso valore estetico. Il fatto che il solo nome di D'Annunzio fosse sufficiente a garantire la sopravvivenza del reperto fino ai giorni nostri non può che essere considerato il significativo indizio del peso di un nome della cultura letteraria nella spinta al conseguimento da parte del cinema dello statuto d'arte.
Sarebbe interessante, a ogni buon conto, comprendere i motivi che spinsero Fausto Montesanti — cui fu affidata la catalogazione del film per lo schedario della Cineteca nazionale — ad attribuire la pellicola a un anonimo regista della società romana Pineschi, e a datarla intorno al 1909. Un solo elemento stilistico, concernente l'organizzazione temporale del racconto, potrebbe sostenere tale ipotesi: lo vedremo più avanti. Molti sono, viceversa, gli indizi contrari. Alcuni sono decisivi, e fanno ritenere che [*Saffo e Priapo*] sia stato girato in epoca assai più tarda.
Non deve sorprendere il fatto che il primo, e il più evidente, fra questi indizi non riguardi l'estetica del film o la sua natura materiale, quanto ciò che si vede intorno alle attrici e sui loro corpi. È del tutto improbabile, infatti, che gli abiti (gonne, camicie, biancheria intima) indossati dai personaggi femminili abbiano potuto essere messi in commercio anteriormente al 1920. Prima di quella data, infatti, le gonne erano molto più lunghe; soltanto dopo il 1925 i dettami della moda avrebbero imposto alle donne di lasciare il ginocchio scoperto. Le sottovesti e le calze (quelle di seta si imposero a partire dal 1920; prima erano "a giorno", generalmente in pizzo lavorato con i disegni più vari) indossate dalle interpreti erano anch'esse ignote alla clientela femminile degli anni Dieci. Alla fine di questo decennio appartengono pure le scarpe allacciate visibili ai piedi di Syby e Adriana (così si chiamano le protagoniste): i modelli di cui fanno sfoggio le amanti di [*Saffo e Priapo*] scomparvero dal mercato dopo il 1921, ma non è escluso che il loro impiego nel film sia dovuto a un'intenzionale tocco di simbologia sadomasochista nell'abbigliamento.
Neppure l'arredamento può dirsi tipico di un interno del 1909. Il termosifone visibile in diverse inquadrature del film non esisteva infatti, a quell'epoca, in una simile foggia. Identica osservazione vale per la lam-

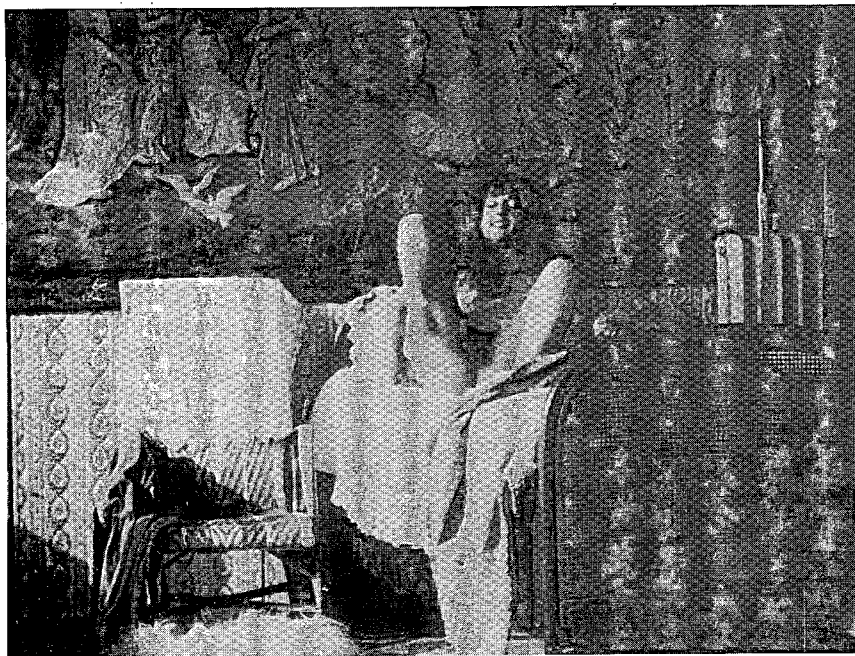



Figura 4: Inquadratura 4.

pada a stelo dell'inquadratura 4 (a destra nella *figura 4*), introdotta a partire dai primi anni Venti. È vero che, qualora il film sia stato girato all'interno di una casa di tolleranza (ci troviamo d'altronde in un *vero* appartamento, e non in una scena d'interno ricostruita, come si desume dall'illuminazione proveniente da una finestra: è un altro particolare che smentirebbe la datazione 1909), non è possibile stabilire una correlazione sicura tra il tipo d'arredo e il momento in cui la pellicola è stata realizzata. Ma si dovrebbe pure tenere presente che proprio in questi interni si dispiegava un certo gusto per la novità, per l'esotico, per la scelta stilistica d'avanguardia rispetto al gusto corrente[8].
Inequivocabile — passando a un altro livello d'analisi — è in ogni caso un indizio visibile sulla copia in nitrato, dalla quale è stata cancellata ogni traccia di scritte sul bordo della pellicola. Un lieve difetto del negativo, al centro del fotogramma, nella scena della vestizione di Syby (inquadratura 4), rivela l'imperfetta abrasione del marchio di fabbrica intorno alla perforazione. Vi si notano, come si può osservare a sinistra dell'ingrandimento riprodotto nella *figura 5*, due triangoli neri, corrispondenti al codice utilizzato dalla Kodak per i negativi messi in commercio nel 1921. Il negativo di [*Saffo e Priapo*] dal quale è stata ricavata la copia in nitrato della Cineteca nazionale è dunque di quell'anno; e se è possibile (anche se

[8] Devo queste osservazioni a Michelangelo Dolcino, che ha consultato al riguardo i testi di Irene Brin *Usi e costumi, 1920-1940* (Roma, De Luigi, 1944); di L. Hybalovà, O. Harbenovà, M. Lamarovà, *Enciclopedia Illustrata del costume* (Praga, Libreria Accademia, 1977); di R. Laffont, *Centomila anni di vita quotidiana* (Milano, Bompiani, 1961).

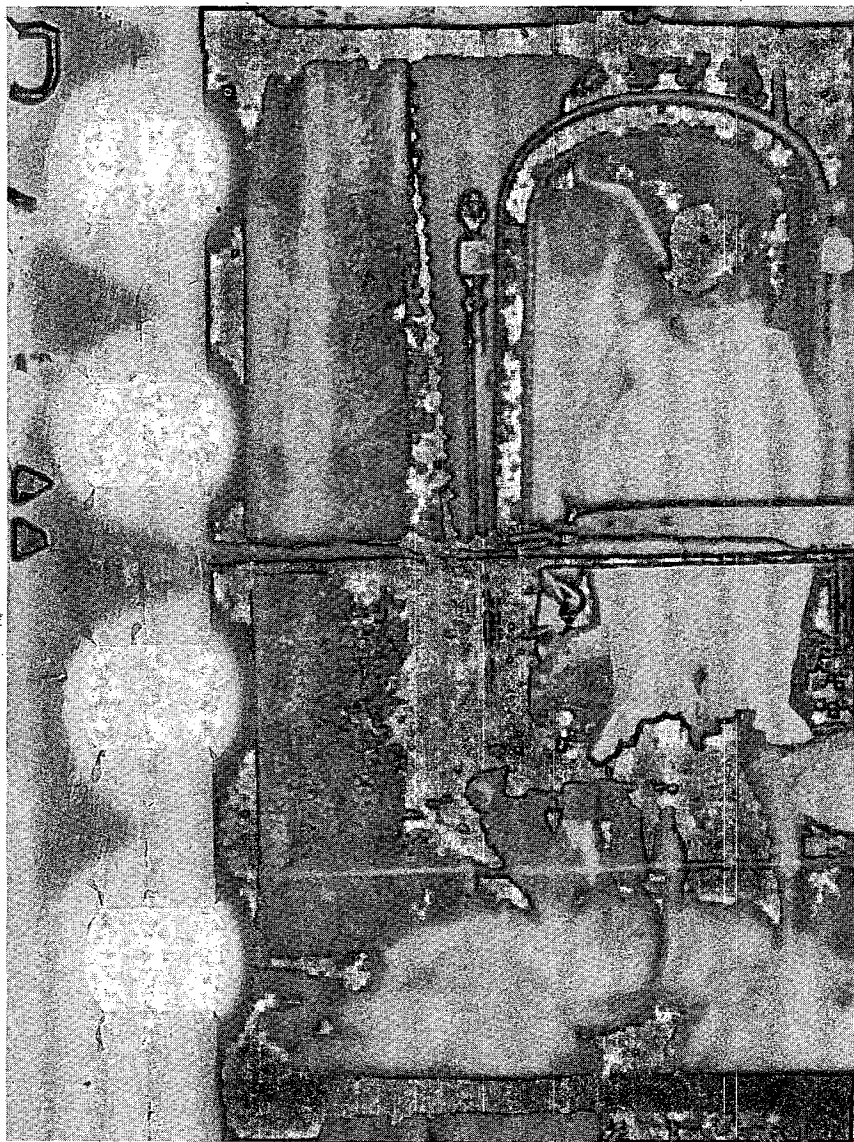



Figura 5: Inquadratura 4. Si notino i due triangoli dell'*edge code* sul bordo.

poco plausibile sul piano pratico) che *quella* copia sia stata stampata dopo il 1921, è certo che non la si può far risalire a un'epoca anteriore. Neppure si può escludere che il negativo del 1921 sia stato successivamente ricavato da un altro negativo originale; ma poiché non ci troviamo di fronte a un film realizzato per una distribuzione su scala industriale, anche quest'ultima possibilità è da scartare. Se a quest'osservazione si aggiunge ciò cui si è accennato a proposito dell'abbigliamento delle interpreti, appare leggittimo affermare che la pellicola sia stata prodotta fra il 1921 e il 1922. Poiché si è parlato di copia in nitrato, è necessario a questo punto esaminare più da vicino gli esemplari di [*Saffo e Priapo*] conservati presso

la Cineteca nazionale. L'archivio romano ne possiede tre[9]. Il primo (che chiameremo per comodità di riferimento "copia A"), in nitrato blandamente tinto di rosa e verde, è quello che ha rivelato l'*edge code* del negativo da cui è stato possibile formulare la nostra ipotesi di datazione. Una seconda copia in bianco e nero ("B"), in acetato, è stata ricavata dalla prima nel 1959; questa copia è stata per molto tempo l'unica disponibile alla consultazione. La terza copia ("C"), realizzata poco prima della retrospettiva di Avignone, riproduce — rendendoli più intensi — i colori del nitrato originale.
Nessuna di queste ristampe, come vedremo, corrisponde alla copia A così come questa fu consegnata alla Cineteca nazionale. Riassumiamo, per spiegare quest'ultimo punto, la trama del film desunta dalla copia nitrato (le cifre indicano l'inquadratura; i numeri romani le didascalie. È escluso dal conteggio il cartiglio iniziale — stampato da un negativo Ferrania e perciò applicato alla copia in nitrato dopo il 1933 — e il cartiglio che annuncia la fine della prima parte).

La giovane Syby (I) riposa nel proprio letto (1) nell'imminenza dell'incontro con l'amica Adriana (II, 2). È il compleanno di Syby (III): la cameriera le porta un mazzo di fiori (3) con un messaggio d'amore di Adriana (IV). Syby si alza (4), siede davanti a uno specchio (5) percorsa da fremiti di lussuria (V). Dopo una voluttuosa *toilette* (6,VI, 7), esce dalla stanza (VII, 8) per correre incontro ad Adriana (9, 10) e abbracciarla (11). La cameriera porta un misterioso pacchetto, regalo d'anonimo (12, VIII), contenente un fallo in legno (13, 14). Un frate (IX) incontra le due donne (15) che stanno rientrando a casa (16). Finalmente sole, le amanti si abbandonano al piacere (X, 17, XI, XII, 18 [*figura 6*], 19, 20, XIII, 21); la curiosità della cameriera, che ha assistito di nascosto alla scena, è severamente punita (XIV, 22, XV, 23). Il pianto della poveretta (XVI) attira l'attenzione del frate (24), che accorre nella stanza (25) per consolare la vittima; dapprima a parole (XVII), poi con i fatti (26, XVIII, 27 [*figura 7*][10]). La cameriera chiede a sua volta vendetta (XIX) ad Adriana e Syby, che accorrono (28) a castigare il frate (XX) con il fallo artificiale (29).

Un rapido esame del quadro comparativo di p. 123, in cui la successione delle inquadrature nella copia in nitrato è messa a confronto con quella delle copie B (acetato, 1959) e C (a colori, 1986) rivela quali siano state le vicende inerenti il restauro dell'esemplare ritrovato, e soprattutto il motivo della sua prima datazione (1909).

Le tre copie in possesso della Cineteca nazionale differiscono tra loro in due punti. La prima discrepanza è facile da spiegare, ma le sue conseguenze non sono per questo meno decisive. L'emulsione dell'inquadratura

---

[9] Guido Cincotti, conservatore della Cineteca nazionale del Centro sperimentale di cinematografia, mi ha cortesemente messo a disposizione tutte e tre le versioni di [*Saffo e Priapo*]. Lo ringrazio inoltre per la sua paziente ricostruzione "a memoria" di alcuni dettagli riguardanti la "storia esterna" della copia in nitrato.
[10] Dalla copia in acetato del 1959.

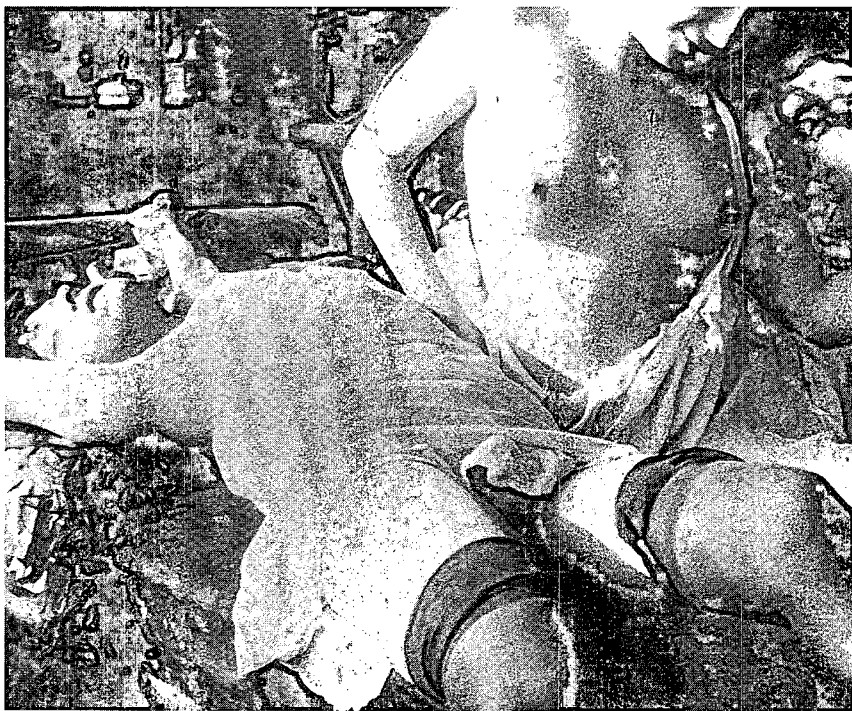



Figura 6: Inquadratura 18.

Figura 7: Inquadratura 27.

4 dell'esemplare in nitrato (posta fra parentesi nello schema del quadro), aveva mostrato precoci segni di deterioramento: al fine di evitare che la decomposizione si estendesse ad altre porzioni di pellicola, l'intera scena è stata separata dalla prima bobina del film e raccolta in un rocchetto a parte, senza essere reintegrata al momento della stampa in copia C. Il caso ha voluto che proprio questa inquadratura rivelasse l'*edge code* che ha reso possibile la datazione del negativo dal quale la copia A è stata tratta.
La seconda discrepanza, di natura più complessa, è sufficiente da sola a rendere [*Saffo e Priapo*] un interessante banco di prova per l'identificazione di un film del periodo muto attraverso l'esame delle tecniche di montaggio e degli stili d'inquadratura e di illuminazione (in fondo è paradossale, ma non per questo meno sorprendente, che un film siffatto possa essere stato datato dal 1909 al 1918[11]; né giova rispondere a questa constatazione sostenendo l'assoluta atipicità della struttura narrativa tipica del porno rispetto ai modelli stilistici d'uso corrente nel cinema di finzione). La sequenza dell'incontro fra Syby e Adriana, e la scoperta dell'irriverente dono di uno sconosciuto, appare segnata sulle copie A e C da una curiosa incongruenza. Vediamola nel dettaglio:

Copie A e C

INQUADRATURA 12 [*figura 8*] - Esterno, giardino. L'incontro di Syby e Adriana. L'irruenza delle loro effusioni è tale che le due donne cadono a terra, ridendo. La cameriera entra in campo da sinistra recando un pacchetto.

DIDASCALIA 8: *Un anonimo invia in dono a Syby un curioso arnese ch'essa disdegna.*

INQUADRATURA 13 [*figura 9*] - Piano ravvicinato su Syby e Adriana che aprono il pacchetto. Vi trovano un fallo in legno. Syby lo getta a terra sdegnata, calpestandolo; Adriana lo raccoglie, consigliandole di farne miglior uso.

INQUADRATURA 14 [*figura 10*] - (analoga alla 12) Syby e Adriana aprono il pacco, trovandovi un fallo in legno. La cameriera esce di campo a sinistra. Le due amiche rimettono il *godemichet* nella scatola, ridendo, ed escono anch'esse di campo.

Copia B (la numerazione è riferita all'originale in nitrato)

INQUADRATURA 12 - Esterno, giardino. L'incontro di Syby e Adriana. L'irruenza delle loro effusioni è tale che le due donne cadono a terra, ridendo. La cameriera entra in campo da sinistra recando un pacchetto.

---

[11] Così recita una didascalia iniziale di commento: «L'attribuzione a D'Annunzio di canovaccio e didascalie contenuta nella copia originale è palesemente falsa. Il film, di autore anonimo e di nazionalità incerta, forse italiana, è databile fra il 1915 e il 1918. Non si hanno notizie del "Monopolio Internazionale" che figura come distributore. Il film rientra nel genere postribolare fiorente già nella seconda decade del secolo, e certamente non fu mai destinato alla diffusione pubblica bensì ad allietare e stimolare i frequentatori di case molto riservate».

Figura 8: Inquadratura 12.

Figura 9: Inquadratura 13.

Figura 10: Inquadratura 14.

DIDASCALIA 8: *Un anonimo invia in dono a Syby un curioso arnese ch'essa disdegna.*

INQUADRATURA 14 - (analoga alla 12) Syby e Adriana aprono il pacco, trovandovi un fallo in legno. La cameriera esce di campo a sinistra.

INQUADRATURA 13 - Piano ravvicinato su Syby e Adriana che aprono il pacchetto. Vi trovano un fallo in legno. Syby lo getta a terra sdegnata, calpestandolo; Adriana lo raccoglie, consigliandole di farne miglior uso.

INQUADRATURA 14 bis - (analoga alla 12). Le due amiche rimettono il *godemichet* nella scatola, ridendo, ed escono di campo.

La ragione dell'intervento di montaggio sulla copia B (che presenta due giunture di pellicola *soltanto* in corrispondenza di queste inquadrature, laddove tutte le inquadrature della copia A sono incollate l'una all'altra: un fatto normale nel 1909; curioso, ma non improbabile, nel 1921) è chiara. Le scene 12 e 13 si succedono senza una logica sequenzialità temporale (poiché Syby e Adriana aprono *due volte* il pacchetto: nel primo caso c'è la risentita reazione dell'una, nel secondo l'azione si conclude senza incidenti): c'è anzi un ampio *time lapse* (cavalcamento temporale) tra le due fasi della vicenda, tipico di tutto il cinema narrativo anteriore al 1906 e visibile in numerosi film italiani posteriori a quella data. Tale peculiarità ha probabilmente convinto Montesanti che il film fosse stato realizzato in un'epoca in cui tale modello di organizzazione del tempo narrativo era ancora frequente nel cinema italiano a soggetto (da qui la datazione 1909). Smembrata in due segmenti, l'inquadratura 14 ricostruiva coerentemente la continuità della sequenza (l'apertura del pacco, la prima reazione di disgusto, il ripensamento).
Benché "corretta" secondo gli standard del montaggio successivi al 1906, la ricostruzione messa in atto nella copia B è tuttavia arbitraria, e bene ha fatto la Cineteca nazionale a ignorarla al momento della ristampa della copia su supporto *safety* a colori. Nulla vieta di pensare, infatti, che le inquadrature 13 e 14 rispondessero a due *diverse* possibilità di utilizzo del film, e a due diverse opzioni narrative: la prima (Syby che rifiuta il simbolo genitale maschile in nome dell'amore lesbico) prefigura una visione "positiva" dell'idillio omosessuale; l'altra (l'accettazione del fallo artificiale come strumento di libidine) suggeriva una visione meno rigorosa, più "ludica" (almeno dal punto di vista dello spettatore interessato) della pluralità delle fonti d'eccitazione carnale. Le due scene avrebbero potuto dunque configurarsi come *mutuamente esclusive*, nell'ipotesi della stampa di più copie da uno stesso negativo "rimontate" secondo le necessità o il gusto della clientela; o, più semplicemente, denunciare l'indecisione del *metteur en scène* al momento di definire l'identità sessuale delle protagoniste.
Se si guarda allo sviluppo della vicenda, si dovrebbe propendere per la prima ipotesi (pure nei limiti della *pochade* a contenuto vagamente antireligioso): il frate infrange le regole dell'amore saffico ed è punito con la sodomia; ma le altre eventualità non sono meno verosimili: così come non è da escludere che anche nel 1921 un regista poco avvezzo alle regole del montaggio ripetesse un "errore" nella giustapposizione dei piani

Figura 11: Inquadratura 19 ("emblematica").

comune (e addirittura "legittimo") quindici anni prima. Lo confermerebbe l'inquadratura 19 (un'inquadratura "emblematica" delle carezze fra Syby e Adriana [*figura 11*]) del tutto avulsa dal contesto dell'azione, nello stile delle comiche d'inizio secolo[12]. Ciò comporta fra l'altro una precisazione e una ridefinizione di quanto si va cercando nell'analisi comparativa dei film muti basata su ipotesi riguardanti l'evoluzione del montaggio: il passaggio unidirezionale dal racconto organizzato intorno a un fatto "cruciale", di cui è data una descrizione "plurima" (da più punti di vista: questa, in sintesi, la spiegazione teorica del *time lapse*) a una narrazione articolata in più unità temporali tra loro separate (che rifiutavano perciò il sovrapporsi dell'istante in due inquadrature contigue, secondo le regole del moderno *matching cut*) non sarebbe avvenuto in seguito a uno sviluppo conseguente delle tecniche di montaggio, ma avrebbe avuto la meglio solo alla fine di un lento processo caratterizzato da tentativi, incertezze, errori. Sarebbe altresì logico, sotto questo aspetto, ritenere che un "genere" marginale come il film pornografico — marginale sia dal punto di vista del rapporto fra produzione e pubblico sia da quello, non meno importante, dell'ambigua linea di confine tra film di finzione e riproduzione documentaria degli avvenimenti — riveli più degli altri le incongruenze e gli "sbandamenti" di questa direttrice, facendo di ogni film "minore" un potenziale esemplare di anacronismo stilistico.

POSTSCRIPTUM. Ecco la trama, desunta dalla copia, di un film catalogato sotto i titoli [*Sappho*] e [*Sappho and Faone*] dal National Film Archive di Londra e tuttora non ristampato su supporto *safety*. La poetessa dell'antica Grecia si trova su una spiaggia in compagnia di alcune fanciulle; là vede Faone, un pescatore, e subito si innamora di lui. È un amore infelice: Faone

---

[12] È il caso di molte comiche realizzate da André Deed per l'Itala Film di Torino, nel periodo 1909-1911.

Quadro comparativo delle inquadrature e delle didascalie del film [*Saffo e Priapo*]

Copia A	*Copia B*	*Copia C*	*Copia A*	*Copia B*	*Copia C*
I	I	I	X	X	X
1	1	1	17	17	17
II	II	II	XI	XI	XI
2	2	2	XII	XII	XII
III	III	III	18	18	18
3	3	3	19	19	19
IV	IV	IV	20	20	20
(4)	4		XIII	XIII	XIII
5	5	5	21	21	21
V	V	V	XIV	XIV	XIV
6	6	6	22	22	22
VI	VI	VI	XV	XV	XV
7	7	7	23	23	23
VII	VII	VII	XVI	XVI	XVI
8	8	8	24	24	24
9	9	9	25	25	25
10	10	10	XVII	XVII	XVII
11	11	11	26	26	26
12	12	12	XVIII	XVIII	XVIII
VIII	VIII	VIII	27	27	27
13	13	13	XIX	XIX	XIX
14	14	14	28	28	28
	14bis		XX	XX	XX
IX	IX	IX	29	29	29
15	15	15			
16	16	16			

sta infatti per sposare un'altra donna. Sconvolta dalla visione del corteo nuziale che accompagna Faone e la consorte, Saffo decide di gettarsi dall'alto di una scogliera.
Il problema dell'attribuzione di [*Saffo e Priapo*] alla Pineschi da parte di Fausto Montesanti è perciò definitivamente risolto. Il racconto corrisponde infatti alla descrizione — pubblicata su «The Bioscope» il 2 dicembre 1909 (p. 47) — di un dramma realizzato in quell'anno dalla società romana: se ne troverà un riassunto nell'edizione 1966 del Catalogo NFA (volume III, p. 151). La pellicola è d'altronde menzionata da Maria Adriana Prolo nella sua *Storia del cinema muto italiano* (Milano, Poligono, 1951, p. 129); la somiglianza fra i titoli ha presumibilmente influenzato l'erronea datazione 1909 della copia di [*Saffo e Priapo*] conservata a Roma.

La vita magica di Bergman

Mauro Manciotti

Sotto un certo profilo, *Lanterna magica* di Ingmar Bergman è un libro che si legge con qualche sorpresa. Bergman, infatti, è il regista cui, più di ogni altro, si è soliti attribuire significative invadenze della sfera privata nel lavoro creativo. E lo scorso anno, la critica svedese fu pressoché concorde nell'obiettare alla sua messinscena di *Amleto*, perché avrebbe preferito assistere alla rappresentazione del testo scespiriano piuttosto che a quella dei personali fantasmi del regista. Di fronte all'autobiografia, era lecito attendersi una sorta di goduto abbandono, di gustato naufragio tra i più riposti brandelli liquidi o gassosi dell'io bergmaniano. Ci sarebbero state tutte le giustificazioni di rito e, una volta tanto, nessuno avrebbe avuto ragionevolmente qualcosa da obiettare. Invece, quanto all'esibizione dei propri affanni interiori, Bergman in *Lanterna magica* appare singolarmente discreto, perfino reticente. Ed è, tutto sommato, una testimonianza da mettere a frutto nell'ordine critico. L'autobiografismo bergmaniano non è, poi, così ingombrante.

Non è a dire che il libro manchi dei referti canonici. Come da copione, Bergman ci ragguaglia sui primi istanti di vita, sulla rivelazione del sesso, le crisi intestinali che lo hanno afflitto da sempre, i rapporti difficili con il Padreterno e la fede, il continuo senso di intrinsichezza con la morte. Gli episodi della sua vita su cui pare essersi voluto soffermare più a lungo sono una sorta di adolescenziale simpatia per il nazismo, complice un soggiorno "alla pari", nel 1934, in una famiglia tedesca, vicino a Weimar, il cui rimorso — meglio: fastidio — postumo non è riuscito a esorcizzare nel mediocre *Le uova del serpente* e soltanto un pochino di più nel *Silenzio*, e le sue diatribe fiscali con il governo svedese. I rapporti con il padre, severo ministro del culto, appaiono meno traumatici di quanto ci saremmo aspettati; comunque, si ha l'impressione che Ingmar adulto si sia comportato nei suoi confronti con maggiore generosità che non con la madre. Nonostante con lei il rapporto sia più intrigato e assillante, in specie per quanto riguarda le inquiete domande bergmaniane sul segreto del suo destino di donna, tentato e ritentato con ostinazione perfino sulla scorta di un album di fotografie; e sappiamo benissimo che di quello scenario di volti, pose e gruppi, il regista ha cercato di penetrare l'indecifrabilità anche in un breve film. Del resto, le fotografie sono per Bergman una sorta di prolungamento della realtà.

Tutto sommato, a parte l'antagonismo con il fratello maggiore e la sufficienza per la sorella minore, l'immagine familiare di Bergman non va

oltre una sostanziale estraneità. Ed eccettuato il fastidio di fare la pipì nei calzoncini, le bugie dette ai "grandi"e alcune inquietanti esperienze nell'obitorio dell'ospedale di cui il padre era cappellano, il ricordo bergmaniano dell'infanzia resta, più o meno, nella norma. Perfino lieto, quando entrano in campo figure di parenti come la nonna materna e il bizzarro zio Carl: siamo nella stessa dimensione della fluente proliferazione esistenziale della famiglia di *Fanny e Alexander*. Non sono questioni attinenti il sapere del dottor Freud a indurre il regista in sofferenza, ci conferma *Lanterna magica*. È qualcosa di più specifico e particolare. Qualcosa che si potrebbe indicare come la sua scissione interiore di artista, di uomo di spettacolo. Il nodo creativo/espressivo è quello in cui giungono a maturazione tutti i suoi problemi e dove Ingmar finisce di chiamarsi Bergman e comincia a chiamarsi Vogler.

Questa scissione segue percorsi singolari e abbastanza intricati. Inizia da un dato personale: il suo rifiuto del passato, della memoria in quanto tale. Se ricorda, Bergman non si abbandona al ricordo, ma insiste a vivere nel presente l'atto di ricordare, secondo una sottile scelta di contemporaneità temporale. Psicologicamente, ricordare il passato è un modo di vivere l'oggi; sul versante espressivo, è la premessa per un realismo che annulla, inglobandoli, i limiti materiali e la scansione del tempo: «Solo così possiamo avvicinarci all'infinito» scrive con qualche suggestione letteraria. Certamente, si tratta di un realismo che non si lascia esautorare dalla morte e dall'aldilà: come dimostrano certi passaggi di *Sussurri e grida* e di *Dopo la prova*. Ma questa è soltanto la stazione di partenza. La scissione interiore esplode realmente all'atto di realizzare quella autentica "cosa" che è lo spettacolo, la messa in scena di un soggetto/testo. Più teatrale che cinematografico, in verità. In *Lanterna magica* Bergman allinea riflessioni chiarificatrici più insistite sul suo lavoro in palcoscenico che non sul set, toccando anche la questione cardine del teatro, la sua ripetitività («La ripetizione; la viva, pulsante, ripetizione. Lo stesso spettacolo ogni sera, lo stesso spettacolo che si genera sempre di nuovo»).

Con una fiducia un po' settentrionale sulla razionalizzazione come metodo di ogni rappresentazione del mondo, Bergman confessa la sostanziale ambiguità delle sue operazioni creative. «Porto dentro di me un tumulto incessante che devo tenere sotto controllo (...) La mia professione diventa così una pedante amministrazione dell'indicibile. Io medio, organizzo, ritualizzo (...) Odio il tumulto, le aggressività, le esplosioni emotive. Una prova è per me un'operazione eseguita in uno spazio attrezzato allo scopo (...) Voglio avere pace, ordine, cortesia (...) Solo così possiamo risolvere gli enigmi e apprendere i meccanismi della ripetizione (...) Non sono mai personale. Osservo, registro, constato, controllo. Sono l'occhio e l'orecchio sostitutivo dell'attore. Propongo, suggerisco, incito o disapprovo. Non sono spontaneo, impulsivo, partecipe. Lo sembro soltanto (...) Nonostante la maschera, la mia non è finzione. Il mio intuito parla con rapidità e chiarezza, io sono totalmente presente, la maschera è un filtro (...) Il tumulto viene tenuto al suo posto...». E ancora: «Ho vissuto pittosto a lungo con un'attrice estremamente dotata, più vecchia di me. Prendeva in giro la mia teoria della pulizia e affermava che il teatro è merda, eccitazione erotica, follia, diavoleria. Diceva: l'unica cosa noiosa in te, Ingmar Bergman, è la tua passione per la salute. Quella passione la devi

abbandonare, è sospetta e menzognera, traccia dei limiti che non osi superare, dovresti andare in cerca della tua puttana sifilitica come il dottor Faustus di Thomas Mann. Forse aveva ragione, forse erano solo chiacchiere romantiche sulla scia della pop-art e della droga. Non so, so solo che quella bella e geniale artista perse la memoria e i denti e morì a cinquant'anni in ospedale psichiatrico. Fu questo che le fruttò il suo modo di esprimersi...».
La salvaguardia gelosa e intransigente del momento dell'organizzazione espressiva è il fulcro del lavoro creativo del regista. È dall'organizzazione che discende la sua capacità di attingere un realismo insofferente dei limiti della materia, capace di contenere tutto il tempo dell'universo e di rivelare compiutamente una sorta di fenomenologia del segreto e dell'inconscio nel comportamento dei personaggi. Spesso, entra nel gioco la perentoria disposizione della poetica bergmaniana a sfrangiare il concreto nella magia della rappresentazione, il suo *côté* strindberghiano, la sua idea della verità come illusione o artificio, se non delirio. Naturalmente, le confessioni citate sopra si trovano nel capitolo dedicato alla messa in scena (1986) del *Sogno* di Strindberg, dramma che ha occupato la fantasia e la riflessione del regista negli ultimi anni. Ed è assai curioso verificarne l'intima rispondenza con i dialoghi di *Dopo la prova*. Ma la finzione e l'imbroglio negromantico del teatro costituiscono una condizione perfino troppo scoperta perché Bergman ne approfitti eccessivamente. È un autore che trae nutrimento specialmente dalle provocazioni della realtà. E nulla più della sostanza materiale del film provoca Bergman alla magia, all'onorare la sua essenza originaria di lanterna magica. Scrive: «Film come sogno, film come musica. Nessun'altra arte come il cinema va direttamente allo spazio crepuscolare nel profondo della nostra anima, sfiorando soltanto la nostra coscienza diurna. Un nulla nel nostra nervo ottico, uno shock: ventiquattro quadratini illuminati al secondo, e tra di essi il buio...». Questa sì è la condizione acconcia per mettere alla prova la poetica bergmaniana. Allora, non c'è bisogno di insistere. Poche parole per riassumere la sua idea del realismo cinematografico, di una verità affidata all'illusione. Il montaggio ha da avvenire già al momento della ripresa, il ritmo deve essere creato nella sceneggiatura: «Il cinema è per me un'illusione progettata fin nei minimi dettagli, lo specchio di una realtà che quanto più vivo tanto più mi appare illusoria.». E una rapidissima esemplificazione: «Tarkovskij è il più grande di tutti. Lui si muove con assoluta sicurezza nello spazio dei sogni (...) Fellini, Kurosawa, Buñuel si muovono nello stesso mondo di Tarkovskij. Antonioni era sulla stessa strada ma cadde sopraffatto dalla propria noiosità. Méliès vi si trovò sempre senza bisogno di rifletterci sopra. Era un mago di professione».
Impegnato con *Lanterna magica* in un'occasione letteraria, questo mago dell'illusione cinematografica e teatrale conferma di essere uno scrittore di grande rilevanza. Ma certo (e fortunatamente) non si sottrae a quella che è sempre stata la sua ambiguità fondamentale: vivere creativamente, cioè, nell'odierno crocicchio dei generi, a cavallo della specificità di linguaggi diversi. Vi sono pagine narrative efficacissime nel libro, spesso sorrette da una sottile ironia, che può farsi tagliente sarcasmo nel ritratto del soggiorno londinese a casa di sir Laurence Olivier oppure testimonianza affettuosa, solidale e dolente con Ingrid Bergman sul set di *Sonata d'autunno* o con la divina Garbo in visita alla Città del cinema svedese

(«All'improvviso si tolse i grandi occhiali da sole dicendo: Dunque, questa è la mia faccia, signor Bergman. Il sorriso fu rapido e abbagliante, malizioso»). Ma, complessivamente, si ha l'impressione che l'autore di queste pagine, più che scriverle, abbia fatto la regia. E più che una biografia da leggere, si pensa di stare assistendo a un film oppure a uno spettacolo teatrale del regista, la rappresentazione di se stesso nel più caratteristico stile bergmaniano. E la cronologia non esiste, il tempo è totalmente interiore, brandelli dell'infanzia si alternano con stacchi precisi a momenti della maturità, le donne del regista mutano sulla pagina con dissolvenze brusche, lunghi piani sequenza esplorano le esperienze dell'artista e una sommessa musicalità fornisce la sigla armoniosa al racconto. Di tanto in tanto, Bergman pone inquiete domande sul suo futuro creativo insidiato dalla stanchezza dell'età. Non c'è che da rispondergli con la bella, laica preghiera (ricordata da lui stesso) che Bach rivolse al cielo di fronte alla morte improvvisa della moglie e dei figli: «Signore, fa che non perda la mia gioia.»

Ingmar Bergman, *Lanterna magica* (traduzione di Fulvio Ferrari), Milano, Garzanti ("Saggi Blu"), 1987, in 8°, 260 pp., L. 22.000.

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

Lorenzo Cuccu e Augusto Sainati (a cura di): *Il discorso del film. Versione, narrazione, enunciazione*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, 300 pp., s.i.p.

Nel titolo e sottotitolo del volume sono già elencati i temi del dibattito teorico che si è svolto in Francia negli ultimi anni ad opera della "seconda generazione di semiotica del cinema". L'antologia proposta riunisce saggi di Gardies, Aumont, Jost, Chateau, Lagny, Ropars, Sorlin, Odin e Dayan.
Con il superamento della prima impostazione metziana (l'analisi del cinema come sistema di codici), maturato già negli anni Settanta, la semiotica entra in una nuova fase di ricerca caratterizzata dalla scelta di una prospettiva processuale, operativa, centrata sull'attività dei soggetti messi in gioco dal discorso filmico. Ai vecchi riferimenti linguistici saussuriani si sostituiscono altre sollecitazioni e direzioni metodologiche con aperture alla psicanalisi, alla teoria generativa di Chomsky, alla pragmatica.
Nel ricco e variegato panorama attuale degli studi, gli scritti di questa raccolta ripropongono, in particolare, la riflessione legata alla trasposizione in campo

cinematografico delle elaborazioni di Emile Benveniste a proposito dei concetti di discorso e enunciazione, e di Genette a proposito delle nozioni di narrazione e focalizzazione. Ci si interessa ai problemi dello spazio nel racconto filmico, del punto di vista, ovvero del sistema di sguardi, dei rapporti tra iconico e diegetico, tra vedere e sapere, enunciazione e narrazione, rappresentazione e narrazione ecc.
Nel saggio introduttivo Sainati spiega come queste nozioni si intersechino, si confondono talvolta, e si mettano in discussione nel corso di un dibattito ancora aperto. E d'altro canto Cuccu le ripercorre funzionalizzandole al discorso che più gli preme su un approccio «visualistico» al cinema, che possa trovare «una nuova indiretta conferma della concezione fiedleriana del *vedere* non più come «puro mostrare» prelinguistico, ma come autonomo processo conoscitivo, e della *visione* come rappresentazione di un vedere fattosi autocosciente, autoriflessivo, selettivo, strutturante e capace di imprimere all'immagine prodotta i segni di queste sue peculiari attività».

Roman Gubern: *La mirada opulenta. Exploracion de la iconosfera contemporanea*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987, in 8°, 426 pp., ill., s.i.p.

Scritto in lingua catalana, il libro è una riflessione critica sul mondo delle immagini che sempre maggiore importanza va acquisendo nella civiltà contemporanea. Cinema, televisione, pubblicità, fotografia, fotoromanzi, disegni animati bombardano quotidianamente l'uomo, tanto che la percezione visiva dell'era postindustriale è segnata soprattutto da immagini "costruite". *La mirada opulenta* è un'analisi profonda e dettagliata dell'universo iconico della nostra civiltà, che ha inoltre il pregio di essere chiara e quindi di facile lettura anche per i non addetti ai lavori.

Giovanni Buttafava (a cura di): *Aldilà del disgelo. Cinema sovietico degli anni Sessanta*, Milano, Ubulibri, 1987, 184 pp., ill., L. 37.000.

È il libro-catalogo che accompagna la rassegna sulla "nouvelle vague" sovietica, proposta nell'ambito del 5° Festival internazionale del cinema giovani, come proseguimento di un discorso sul nuovo cinema degli anni Sessanta, che ha già preso in considerazione, nelle passate edizioni, le realtà italiana, francese, tedesca e americana. Attualità e storia si incontrano in questa analisi della situazione sovietica, dal momento che il nuovo corso gorbacioviano sta finalmente facendo circolare alcuni film di quegli anni che la censura (istituto nominalmente inesistente in Urss) aveva tenuto "congelati" per circa un ventennio. Naturale, in questo contesto, fare confronti fra ieri e oggi, tra "disgelo" e "glasnost/perestrojka", misurando la loro diversa apertura alla critica e al rinnovamento.
Negli anni Sessanta il cinema sottolinea e aiuta in Urss il grande processo allo stalinismo e contemporaneamente ne riflette i limiti, la sostanziale ambiguità. I punti di vista radicali pagano ancora una volta con l'emarginazione il coraggio di una visione troppo eccentrica rispetto alla revisione pilotata dalle autorità. È il caso, solo per fare alcuni esempi tra tanti, di Kira Muratova le cui opere escono soltanto nell'87, o di Konchalovsky autore di un film, *Felicità di Asia*, che non è mai stato distribuito.
In generale il cinema degli "šestidesjatniki", cioè della generazione che ha partecipato al rinnovamento degli anni Sessanta, è caratterizzato, come ricorda Buttafava nel saggio introduttivo, dalla reazione ai canoni ufficiali del realismo socialista, attraverso una nuova ricerca linguistica e la delineazione di un'estetica che accoglie una morale rinnovata, al di là del rigido contenutismo imposto negli anni precedenti.
Come in ogni "nouvelle vague", vengono distrutti gli equilibri classici del racconto e si sperimentano forme antinarrative, con una forte coscienza d'autore. Di queste

poetiche il libro reca numerose testimonianze riproponendo scritti e interviste con i maggiori protagonisti dell'epoca: Tarkovskij, Šukšin, Špalikov, Konchalovsky, Chuciev, Danelija ecc. Di grande utilità il dizionario posto in appendice che raccoglie circa sessanta profili di "šestidesjatniki".

Paulo Antonio Paranagua (a cura di): *Le cinéma Bresilien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, in 8°, 324 pp., ill., F. 195.

Storia del cinema brasiliano dal muto ai giorni nostri ricca di spunti critici elaborati prendendo in esame i rapporti con le altre arti e vicende politiche del paese. In appendice una filmografia ragionata e il dizionario dei registi. Introduce il volume una breve quanto intensa dichiarazione dello scrittore Jorge Amado.

Il cinema inglese degli anni '80, a cura della Federazione italiana circoli del cinema, Reggio Calabria, 1987, in 8°, 68 pp., ill., s.i.p.

Breve raccolta di saggi, pubblicata a lato degli "Incontri reggini del cinema", sulla cinematografia inglese contemporanea analizzata da un punto di vista prevalentemente produttivo e distributivo. Rapporti con la televisione, costi, indagini sugli spettatori, analisi sulla situazione finanziaria, testimoniano come la rinascita del cinema in Gran Bretagna non sia soltanto il frutto di idee nuove ma anche, se non soprattutto, di un'intelligente politica produttiva e commerciale.

Vitagraph Co. of America - Il cinema prima di Hollywood, a cura di Paolo Cherchi Usai, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1987, 634 pp., ill., L. 50.000.

La Vitagraph fu una prestigiosa casa di produzione americana attiva dal 1897, anno della sua fondazione da parte di James Stuart Blackton e Albert Smith, fino al 1925, anno in cui confluì nella Warner Bros. L'importanza storica di questa che fu la maggiore compagnia americana degli anni Dieci è stata eclissata dall'astro sfolgorante di David W. Griffith e della Biograph. I meriti indiscussi del grande regista e della sua casa di produzione, catalizzando e catturando per lungo tempo l'attenzione storiografica sulla nascita e l'evoluzione del racconto cinematografico, hanno finito per relegare in un ingiusto oblio il rilievo della Vitagraph e dei suoi registi di punta. Pur senza l'apporto della inventiva genialità griffithiana, lo stile Vitagraph fece scuola imponendosi al grande pubblico, conquistando i mercati mondiali, incluso quello europeo sul quale fece sentire sensibilmente la sua influenza. Anche se non rivoluzionarie, le novità introdotte dalla Vitagraph, successivamente imitate anche in Europa, toccarono tutti i principali apporti tecnico-espressivi nella creazione del racconto cinematografico: naturalezza della recitazione, scenografie semplici e realistiche, trucchi teatrali ridotti al minimo o assenti, storie comuni prese dalla vita quotidiana nelle quali il pubblico medio poteva riconoscersi.
Già Georges Sadoul nella sua *Storia del cinema* si augurava che ci potesse essere una nuova stagione di ricerche sul cinema delle origini capaci di trarre dall'ombra in cui si trovava confinata la produzione Vitagraph. Dopo anni di silenzio questo invito venne raccolto da Anthony Slide che nel 1976 pubblicò i suoi studi sulla Vitagraph nel volume *The Big V*. La ripresa d'interesse intorno a questo momento della storia del cinema continuò con i saggi di Charles Musser e Jon Gartenberg le cui analisi ora confluiscono, insieme a molti altri contributi, in questo ricco volume antologico, momentaneo approdo di un approfondimento conoscitivo destinato a continuare.
Questo libro, uscito in parallelo alla sesta edizione delle "Giornate del cinema muto" di Pordenone, raccoglie contributi dei maggiori storici della materia. I saggi dispiegano il loro esercizio analitico su tutti i fronti d'indagine: la quantità di film, i modelli narrativi, i generi, lo sviluppo della società, la nascita del lungometraggio,

la penetrazione in Europa, il tocco di classe di uno stile semplice, l'analisi di alcuni film esemplari, i profili biografici e artistici di Blackton e di Ralph Ince, fratello del più noto e celebrato Thomas, che seppe trovare nuove pionieristiche soluzioni di montaggio e illuminazione degli interni.
Commissionati due anni prima dalle "Giornate del cinema muto", tutti i saggi qui raccolti, a eccezione di quello di Gartenberg sulla Vitagraph prima di Griffith e l'età di Nickelodeon, sono inediti e compongono la prima trattazione organica apparsa in Europa tesa a indagare, attraverso lo studio di una casa di produzione seconda al mondo solo alla Pathé, una fase ancora poco conosciuta della storia del cinema. La chicca finale, che si incontra prima della ciclopica filmografia, è rappresentata dalle memorie di una delle maggiori attrici della Vitagraph, Clara Kimball Young, relative a *My Officer's Wife*, film nel quale figura come comparsa anche Trotzky.
(luciano de giusti)

Lorenzo De Luca: *C'era una volta il western italiano*, Roma, Istituto Bibliografico Napoleone, 1987, in 8°, 80 pp., ill., L. 7.500.

Il saggio di De Luca analizza il genere e le sue ramificazioni, i cineasti che si sono formati sui set del deserto spagnolo, nonché la personalità dei due registi più significativi del western italiano, Leone e Tessari. Bisogna però sottolineare che nel fare questo l'autore si è lasciato trascinare troppo dalla nostalgia, finendo con l'approfondire più il lato aneddotico che quello propriamente critico.

Gianni Di Claudio: *Il cinema western*, Chieti, Libreria Universitaria Editrice, 1986, in 8°; 352 pp., ill., s.i.p.

Lorenzo De Luca: *Cinema e aviazione*, Roma, Istituto Bibliografico Napoleone, 1987, in 8°, 96 pp., ill., L. 12.000.

Appassionato excursus del cinema che ha per oggetto aerei di ogni tipo, dai caccia ai jumbo turistici. I filoni esaminati sono quindi diversi: i film di guerra, i film catastrofici, quelli gialli o fantascientifici, fino alle pellicole di pura azione rilanciate in questa stagione grazie al successo di *Top Gun*.

Music in Film Fest, Vicenza, 1987, in 8°, 192 pp., ill., s.i.p.

Tra le tante manifestazioni cinematografiche che fioriscono ogni anno in Italia, il festival svoltosi lo scorso anno per la prima volta a Vicenza si segnala per occuparsi di un argomento che ha ancora oggi inspiegabilmente un ruolo di secondo piano nella critica: la musica nel film. E per musica intendendo veramente tutto, dalle colonne sonore scritte appositamente alla musica classica, alle canzoni. Proprio alla canzone e ai suoi legami con il cinema sono dedicati i saggi contenuti nel catalogo della manifestazione, che affrontano l'argomento da diversi punti di vista. La canzone al cinema è infatti sezionata e studiata seguendo percorsi teorici, critici e storici. Di carattere diverso due interventi che ripercorrono la storia musicale del cinema sonoro e l'attività del compositore Giuseppe Becce.

Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli: *Leda Gys, attrice*, Milano, Coliseum, in 8°, 160 pp., ill., L. 40.000.

Lussuoso omaggio all'attrice del muto italiano Leda Gys, moglie del pioniere del cinema Goffredo Lombardo e madre di Gustavo, ai quali gli stessi autori hanno in

precedenza dedicato il volume intitolato *Titanus*. Proseguendo con la stessa impostazione grafica e storiografica della pubblicazione precedente, Bernardini e Martinelli ripercorrono qui, in un saggio introduttivo e nella filmografia ragionata, le tappe di una brillante carriera che dai primi passi nel 1913 ha portato la Gys a essere una delle poche attrici italiane di rilievo negli anni '20. Allo scrupolo filologico, alle numerose scoperte di questo libro corrisponde un ricchissimo apparato iconografico che mantiene per il lettore di oggi il sapore di un'epoca ormai perduta.

André-Charles Cohen: *Martine Chérie*, Paris, Ramsay, 1986, in 4°, 184 pp., ill., F. 290.

Martine Chérie è Martine Carol in *Caroline Chérie*, titolo di un film del 1951, tratto da un best-seller di Cecil Saint-Laurent, che ha consacrato il successo e deciso le sorti di una delle dive francesi più popolari del dopoguerra. Simbolo della bellezza fragile, spesso al centro delle cronache per le costanti inquietudini (tentato suicidio, abuso di barbiturici), la Carol non ha interpretato grandi film né grandi personaggi rimanendo vittima del meccanismo perverso del successo che l'ha costretta a ripetere, dopo *Caroline Chérie*, il ruolo dell'eroina sensuale e avventuriera di tanti film in costume, basati su trame storico-erotiche.
Il libro, riccamente illustrato, presenta la radiografia di questo cammino, per certi versi emblematico della classica dissociazione imposta dal sistema divistico tra l'immagine e la persona. Non a caso uno dei pochi film d'autore cui la Carol partecipa è quel *Lola Montès* di Max Ophüls che definisce esemplarmente la parabola di questo percorso divistico e ne rivela le fratture interne. All'interpretazione di Lola Montès l'attrice deve curiosamente il riconoscimento da parte dei critici del proprio talento ma anche l'inizio del proprio declino di star. La sua carriera infatti si interrompe bruscamente nei primi anni Sessanta quando altri miti, altre immagini e altri sex-symbol quali Brigitte Bardot annunciano il cambiamento dei tempi, nello schermo come nella società.

Alexander Walker: *Vivien. The Life of Vivien Leigh*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987, in 8°, 342 pp., ill., £. 12.95.

Autore di celebri biografie — Greta Garbo, Bette Davis, Rodolfo Valentino — Walker traccia un ritratto anticonformista e pieno di simpatia dell'interprete di *Via col vento*, che qui si rivela una donna volitiva e pronta a ottenere tutto ciò che desidera dalla vita. Con testardaggine sembra infatti che abbia voluto interpretare Scarlet O'Hara, e anche nel privato il suo carattere forte riusciva a emergere, se è vero che la decisione di sposare Laurence Olivier fu presa da lei al primo incontro. Ma non soltanto i lati rosei della vita di Vivien Leigh appaiono nel libro, che si conclude sull'immagine della diva vittima di una forte depressione nervosa.

Yasujiro Ozu: *Crépuscole à Tôkyô*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1986, in 8°, 78 pp., ill., F. 60.

Yasujiro Ozu: *Le voyage à Tôkyô*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1986, in 8°, 78 pp., ill., F. 60.

Yasujiro Ozu: *Le goût du saké*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1986, in 8°, 72 pp., ill., F. 60.

Yasujiro Ozu: *Printemps tardif*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1986, in 8°, 62 pp., ill., F. 60.

Yasujiro Ozu: *Début d'été*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1986, in 8°, 72 pp., ill., F. 60.

Traduzione francese delle sceneggiature di cinque tra i più bei film di Ozu, pubblicate in una collana interamente dedicata ai cineasti del Giappone.

Thierry de Navacelle: *Woody Allen on Location*, London, Sidgwick & Jackson, 1987, in 8°, 464 pp., ill., £ 12.95.

Manie, tic, nevrosi ma anche intuizioni, idee di regia, euforie di un grande regista seguito passo passo sul set di un suo film. Durante la lavorazione di *Radio Days* l'autore ha infatti tallonato Woody Allen veramente senza perderlo mai di vista, tanto che soprattutto durante i primi giorni tra i due non correva molta simpatia. Più che un diario di lavorazione, forse proprio per merito di questo pedinamento insistente, il libro finisce per essere uno splendido ritratto del regista al lavoro: pieno di angosce e vittima di un perfezionismo esasperato ma soprattutto geniale e capace di instaurare con la troupe un clima di complicità davvero raro.

Giacomo Gambetti: *Zavattini mago e tecnico*, Roma, Ente dello Spettacolo, 1986, in 8°, 382 pp., L. 24.000.

Frutto di una fatica quasi ventennale, questo ritratto di Zavattini multiforme e traboccante, come la figura del grande scrittore, intellettuale e uomo di cinema dalla straordinaria versatilità che l'ha ispirato.
Non sono possibili recinti con Zavattini: il punto di vista cinematografico privilegiato da Gambetti interseca e riflette necessariamente tutti gli altri settori frequentati contemporaneamente dal Nostro, con uguale generosità e entusiasmo. Generosità e sovrabbondanza sono d'altra parte gli aggettivi che caratterizzano la stessa conversazione di Zavattini e la teatralità del suo modo di esprimersi che gioca sull'alternanza dei toni e delle performance, incurante sia della "scompostezza", sia della ridondanza, e non esitando a far emergere dalle affabulazioni eccitanti e faticose, dalla piena delle parole in libertà, le tracce del proprio discorso interiore. La confessione anzi appare come uno dei "generi" più congeniali alla sua personalità e perciò riesce perfettamente l'intento di Gambetti di ricostruire una immagine pubblica e "interiore" insieme, cercando di arrivare al nucleo del processo ideativo creativo di Zavattini.
Concepito come un non-libro, il testo consiste in questo accumulo magmatico di esperienze, ricordi, testimonianze, scritti inediti o rari, che il curatore ordina per temi e periodi, inserendoli in una adeguata cornice storico-critica.

Roy Kinnard e R.J. Vitone: *The American Films of Michael Curtiz*, Metuchen (N.J.) & London, 1986, in 8°, 156 pp., ill., s.i.p.

Quando giunge a Hollywood, Michael Curtiz è un regista già pienamente affermato in Europa per aver girato più di una settantina di film muti sotto il nome di Mihaly Kertesz. Occuparsi anche soltanto del suo periodo americano significa prendere in esame un altro centinaio di opere realizzate tra il 1926 e il 1961, periodo in cui il regista sperimenta ogni sorta di genere e firma alcuni grandi successi popolari (come quelli interpretati dalla coppia Errol Flynn/Olivia De Havilland), nonché un autentico cult movie come *Casablanca*. Fino al 1954 Curtiz opera esclusivamente con la Warner Bros rappresentando, per le peculiarità del metodo e dell'organizzazione del lavoro cinematografico, una delle figure più emblematiche dello studio system nella sua epoca d'oro.

Célia Bertin: *Jean Renoir*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1986, in 8°, 482 pp., ill., F. 135.

L'obiettivo classico di ogni biografia su un grande personaggio del cinema è quello di tracciare percorsi paralleli, più o meno armoniosi, tra l'uomo e l'artista, tra il pubblico e il privato. Il lavoro di Célia Bertin non sfugge a questo intento di mettere in relazione le opere con la vita, attraverso una ricostruzione accurata dei luoghi e dei momenti della storia di Renoir, dall'infanzia, trascorsa nell'ambiente degli impressionisti alla morte avvenuta a Beverley Hills nel 1979. Ricco di dati e sorretto da un rigore documentario che impedisce di cadere in facili effetti romanzeschi, il libro si basa soprattutto sulle numerose testimonianze di quanti hanno conosciuto il regista ed è corredato in appendice da una filmografia completa.

Giuseppe Zigaina: *Pasolini e la morte. Mito alchimia e semantica del "nulla lucente"*, Venezia, Marsilio, 1987, in 8°, 152 pp., ill., L. 18.000.

Apertamente polemico con la tesi "riduttiva" della morte di Pasolini denunciata come assassinio politico dai promotori del grande libro-inchiesta *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte,* Zigaina si rivolge al mito, al sacro e all'alchimia per ricomporre l'immagine di una morte profetica, espressiva, rituale. In questo itinerario attraverso la poesia, la pittura e il cinema, *Empirismo eretico* fornisce all'autore le chiavi della simbologia sacrale pasoliniana, offrendosi come una sorta di Vas alchemico. In particolare sono gli scritti semiologici sul cinema, tanto criticati dai teorici accademici, a illuminare il percorso della vita e della poesia pasoliniana e a suggerire le metafore e il senso del "nulla lucente", ossia della morte.

Riccardo Ferrucci (a cura di): *La bottega Taviani. Un viaggio nel cinema da San Miniato a Hollywood*, Firenze, La Casa Usher, 1987, in 8°, 180 pp., ill., L. 30.000.

Dopo gli incontri di Fiesole del 1985, un altro omaggio toscano ai due registi di *Good Morning Babilonia*, promosso, fra l'altro, dal comune di San Miniato, un luogo che più volte è stato rappresentato nel cinema dei Taviani, a cominciare dal primo titolo della loro filmografia, un documentario del 1954. Al lungo saggio di Riccardo Ferrucci, riguardante l'intera attività registica, si affiancano scritti critici di Bruno, Di Giammatteo, Micciché, De Santi ecc., dedicati alle opere più recenti e, infine, interviste sul set di *Good Morning Babilonia*. Il volume dispone inoltre di un notevole materiale iconografico scandito per temi e film.

Roberto Rossellini: *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di Adriano Aprà, Venezia, Marsilio, 1987, in 8°, 476 pp., L. 48.000.

Roberto Rossellini: *Quasi un'autobiografia*, a cura di Stefano Roncoroni, Milano, Mondadori, 1987, in 8°, 152 pp., L. 18.000.

Stefano Masi e Enrico Lancia: *I film di Roberto Rossellini*, Roma, Gremese, 1987, in 8°, 152 pp., ill., L. 35.000.

Adriano Aprà (a cura di): *Rosselliniana*, Roma, Di Giacomo, 1987, in 8°, 164 pp., ill., s.i.p.

Nel decimo anniversario della morte, come del resto era facilmente prevedibile, si sono susseguite numerose iniziative dedicate a Roberto Rossellini. Convegni, seminari, proiezioni sono serviti a ricordare o a celebrare un po' ovunque l'eclettica personalità del regista di *Roma città aperta*. Tra le tante proposte, le più degne di nota sono indubbiamente quelle editoriali, se non altro perché hanno il merito di rimanere nel tempo e di costituire uno strumento di lavoro a volte indispensabile. Chi non ha potuto assistere alla retrospettiva dedicata a Rossellini a lato della Mostra di Pesaro può, ad esempio, utilizzare comunque le oltre 2000 voci bibliogra-

fiche raccolte nel volume *Rosselliniana*, pubblicato per l'occasione. Un libro infatti, se non sostituisce certo la conoscenza diretta dell'opera di un regista, aiuta a penetrarne i risvolti più nascosti, a illuminarne le zone d'ombra.
La raccolta di scritti e interviste *Il mio metodo* traccia la linea teorica rosselliniana e l'evoluzione da essa subita nel tempo, dalle prime dichiarazioni del periodo neorealista a quelle degli ultimi anni della sua vita, caratterizzate da un crescente interesse per la televisione e i mezzi di comunicazione non cinematografici.
Di natura diversa il libro di Masi e Lancia, che inserendosi perfettamente nello stile della collana "Effetto cinema", traccia un'analisi dell'opera di Rossellini secondo un itinerario cronologico. Un lungo viaggio attraverso i film, arricchito di testimonianze e foto degli archivi privati dei Rossellini, che fornisce dell'autore di *Paisà* un denso ritratto biografico-critico.
Sul versante più decisamente dell'autobiografia si pone il volume curato da Roncoroni, che ha dato forma a una serie di interventi strappati a viva forza al regista. Rossellini, come ricorda Roncoroni, non ne voleva sapere di raccontarsi, e il materiale infine raccolto è frutto di un paziente lavoro durato anni. Ma cosa lascia filtrare di sé Rossellini? All'apparenza poco: la lavorazione di *Roma città aperta*, l'impatto con l'industria hollywoodiana, i ricordi sul padre e la madre, il fascino violento dell'India. Ma al di là degli elementi biografici è il tessuto etico e politico nei quali sono inseriti che più colpisce. Rossellini rivela sempre, anche quando si lascia andare sull'onda della memoria, una adesione viscerale al presente e ai suoi problemi che egli sente e vive con più forza in quanto uomo di cultura e cineasta.

Ted Okuda e Edward Watz: *The Columbia Comedy Short. Two Reel Hollywood Film Comedies, 1933-1958*, Jefferson, McFarland & C., 1986, in 8°, 262 pp., ill., s.i.p.

Tra il 1933 e il 1958 la Columbia ha prodotto innumerevoli cortometraggi oscillanti tra il comico e la commedia. Molti i grandi attori, da Buster Keaton a Harry Langdon, coinvolti nella realizzazione di tali prodotti, che per continuità di temi e personaggi erano veri e propri film a carattere seriale. Il volume analizza le varie *series* uscite dagli studi della Columbia, elencando e commentando per ognuna i titoli che la compongono, oltre a fornire ritratti critici di registi, attori, montatori, sceneggiatori e alcuni esempi di dialoghi atti a far capire come si costruivano a tavolino le gag più esilaranti.

Guido Barlozzetti: *Talk-show. La televisione dei presentatori*, s.i.l., Edizioni Il villaggio globale, 1987, in 8°, 70 pp., s.i.p.

Identikit del perfetto presentatore televisivo ricostruito attraverso due brevi scritti e un collage di dichiarazioni, estratte da quotidiani e settimanali, dei più noti e seguiti anchor-men del nostro schermo.

Massimo Cardillo, Vera Proia e Rita Savà (a cura di): *Formato Margherita. La fotografia nella storia nella società nel costume*, Comune di Boville Ernica, 1987, in 8°, 160 pp., ill., s.i.p.

Nato da un'esperienza didattica all'interno della scuola media di Boville Ernica, il volume raccoglie ritratti e foto di famiglia tirati fuori dai cassetti grazie all'interesse e all'entusiasmo degli studenti. Il merito del lavoro è infatti in gran parte di questi ragazzi: emozionati e quasi increduli nello scoprire un mondo neanche troppo lontano ma ugualmente affascinante e sconosciuto. In appendice una serie di interviste curate da Cardillo che hanno per argomento i rapporti tra cinema e scuola e l'importanza dell'inserimento di una cattedra sui mezzi di comunicazione almeno nelle scuole superiori.

Il mio *Fellini*

Caro «Bianco e Nero»,
mi chiedi come è nato il libro *Fellini* edito da Camunia, e quali altre ricerche siano da condurre, dopo le mie, sulla vita di Fellini. Posso intanto risponderti dicendo che scriverlo ha significato dedicare all'impresa, sia pure non a tempo pieno, quasi tre anni. In siffatte iniziative è fondamentale la committenza: se non fosse stato per l'entusiasmo contagioso di Raffaele Crovi, editore di mia moglie Lalla, non avrei mai iniziato questo lavoro. Mi pareva di avere già inflitto al lettore troppe pagine sull'argomento, dai lontani libri sulle lavorazioni di *La dolce vita* e *Giulietta degli spiriti* a un'infinità di recensioni e interviste sull'arco di 35 anni; e non credevo di dover aggiungere altro. In realtà fu esaminando da vicino gli scritti felliniani miei e altrui (inclusa la recente biografia americana di Hollis Alpert) che mi accorsi di quanto ci fosse ancora da chiarire nell'intrico delle leggende, delle notizie acriticamente riportate da una pubblicazione all'altra, delle genericità.
Faccio un esempio. Per l'attività di Fellini alla radio, che si estende dal dicembre '40 ai primi mesi del '47, si era finora parlato solo a proposito delle trasmissioni sulla coppia dei fidanzatini "Cico e Pallina", legate all'incontro con Giulietta. Ma il periodo radiofonico è importantissimo per la formazione del nostro come drammaturgo poiché segna il passaggio dalle storielle del «Marc'Aurelio» a sceneggiature che spesso sono l'adattamento degli stessi soggetti. L'esame di questi testi consente di stabilire che di fronte al problema della scrittura creativa l'Eiar era molto più aperta della Rai attuale; in una rubrica come "Terziglio" si fecero le ossa, drammaturgicamente parlando, molti futuri sceneggiatori. Per le ricerche sul periodo, dopo inutili tentativi presso gli archivi della Rai, mi stavo accontentando di un esame delle annate del «Radiocorriere» quando telefonò festante l'amico Sergio Raffaelli, che aveva ritrovato un certo numero di copioni originali nei fascicoli della censura all'Archivio di stato.
La collaborazione degli specialisti, assidua e generosa, mi è stata di grandissimo aiuto nel corso del lavoro. Devo per esempio al collezionista Gino Piazza di Milano Marittima, da me consultato telefonicamente su indicazione dello storico Vittorio Martinelli, la fotocopia dell'articolo di «CineMagazzino» che sancisce l'avvenuto incontro fra Fellini e Aldo Fabrizi. Si tratta del paginone intitolato *Che cos'è l'avanspettacolo?* (18 giugno 1939), che comprende undici interviste ad altrettanti divi del varietà. Il paginone è anonimo, ma lo stile felliniano si riconosce in molti contributi; e del resto, firmando "Fellas", il nostro è presente anche con due caricature di Totò e Viviana d'Ari. Per un biografo di Fellini questo è un ritaglio che non si può scavalcare perché senza l'amicizia con il comico romano il giovane giornalista non sarebbe mai arrivato tanto rapidamente al cinema, un'attività che allora lo attirava soprattutto per il livello già alto dei compensi (la vocazione emerse più tardi, cammin facendo). In nessuna delle numerose biblioteche da me frequentate, inclusa quella del Centro sperimentale di cinematografia, esiste la collezione di «CineMagazzino», che all'epoca evidentemente non veniva considerato materiale degno di conservazione.
Proprio al Centro, invece, sfogliando l'annata '39 di «Cine Illustrato» mi sono imbattuto in una serie di recensioni notevolissime firmate da uno sconosciuto, Patrizio Rossi. Pensavo già a un giovane promettente morto in guerra (purtroppo il

fatto non è infrequente) quando addentrandomi nell'annata '40 ho scoperto che questo Rossi altri non era se non Ennio Flaiano che da un certo momento comincia a firmare con il suo vero nome e del quale, nel corso dell'anno, escono oltre cinquanta articoli. Questo Flaiano "inedito" («Non c'è niente di più inedito della carta stampata» diceva Mario Missiroli) mi preparo a raccoglierlo in un volume della "Biblioteca cinematografica" dell'editore Mario Bulzoni con il titolo della rubrica originaria, *Un film alla settimana*. Sarà uno dei sottoprodotti che hanno accompagnato la fabbrica dell'opera maggiore; e solo di passaggio accenno ad altri due: il libro-intervista *Giulietta Masina*, pubblicato in lingua spagnola dall'editore Fernando Torres, Valencia, 1985; e il mio ritratto di Marcello Mastroianni incluso nel volume antologico *I divi* (Laterza, 1986).

Di pari passo con il lavoro in biblioteca è venuta assumendo una notevole importanza la ricerca delle testimonianze dirette. Metodologicamente direi che questa forma di indagine, molto diffusa nel nostro campo sull'esempio dei disinvolti *entretiens* delle riviste francesi, è suggestiva e perfino divertente. Però lo strumento della testimonianza va adoperato in sintonia con l'esame dei giornali, dei documenti e dei film (come fece Francesco Savio per *Cinecittà anni trenta*) altrimenti il rischio di cadere negli inganni della memoria diventa troppo grande. In linea generale quello che ricorda più cose sulla vita di Fellini, nonostante i suoi ripetuti dinieghi in proposito, è Fellini stesso, che ha attraversato con intelligenza sempre vigile e curiosità perpetua le varie stagioni della sua multiforme operosità. Come un giudice istruttore, il buon biografo deve tuttavia diffidare dei testimoni e includere fra i sospetti anche se stesso; c'è sempre il rischio di fantasticare sui ricordi o di ricordare fantasticherie. Anch'io talvolta, ripercorrendo gli anni di sodalizio con il mio personaggio, mi sono reso conto di aver alterato nella prospettiva del ricordo la realtà delle cose.

La connessione fra la soggettività autobiografica e l'oggettività biografica è probabilmente una caratteristica del mio libro ed è stata messa in luce da quasi tutti i numerosissimi recensori (oltre 50), con osservazioni non di rado illuminanti. Molti hanno avuto la bontà di scrivere che *Fellini* non è solo la storia di un autore, ma un pezzo di "kulturgeschichte" italiana; e questo, evidentemente, è l'elogio più ambito. Alcuni hanno contribuito con precisazioni e rettifiche su singoli aspetti ed episodi; e ne terrò conto nelle edizioni che già si annunciano (sotto l'insegna della Diogenes Verlag di Zurigo) e nelle prossime edizioni.

È molto difficile per chi è abituato alla misura dell'articolo o del saggio tener d'occhio un fronte di centinaia di cartelle senza cadere in sviste, errori, contraddizioni e ripetizioni. Una notazione interessante è che il libro, per la sua discreta diffusione e per il tipo di riscontri suscitati (fra l'altro un Premio Selezione Sirmione Catullo, presidente Giancarlo Vigorelli, e il Premio Volterra, assegnato da Enzo Biagi), ha rivelato una tendenza a uscire dall'ambito specialistico. Per una volta nella vita, su sollecitazione dell'amico editore, ho anche accettato di compiere un periglioso *cursus honorum* di presentazioni varie e interviste radiotelevisive. Con alterno esito e con sorprese a volte gradite, come l'ampia e bellissima trasmissione monografica che mi ha dedicato Corrado Guerzoni per "RadioDue 3131".

Mi resta l'invidia per i biografi anglosassoni, che possono dedicare ai loro studi un tempo infinitamente maggiore (classico l'esempio di David Robinson per il suo *Chaplin*, recentemente apparso in italiano), risalendo per secoli l'albero genealogico dei biografati (io non vado oltre i nonni di Federico), operando approfondite ricerche d'archivio, seguendo la logica pragmatica del pedinamento *day by day*. Questo lavoro più ampio e approfondito resta ancora da fare, nel caso di Fellini, e io mi lusingo che un futuro studioso possa trovare nel mio lavoro spunti per proseguire la ricerca. Ai docenti universitari suggerirei, per esempio, di assegnare tesi sulla bibliografia giornalistica di Fellini, affrontando il problema non facile della schedatura di tutto l'immenso materiale: migliaia di articoli disseminati su decine di testate nel decennio fra il '38 e il '47.

A me stesso auguro, per eventuali successive messe a fuoco, di poter vedere o rivedere certi filmetti molto rari o addirittura scomparsi di Fellini sceneggiatore: *Documento Z 3*, *Quarta pagina*, *Chi l'ha visto?* E i materiali del film incompiuto *Gli ultimi Tuareg*, quelli dell'avventuroso viaggio a Tripoli in piena guerra, non saranno per caso reperibili negli anfratti di qualche magazzino? Il senso finale del discorso è che alla nostra generazione — quelli diventati membri vitalizi della confraternita del cinema italiano vedendo *Ossessione*, *Roma città aperta* o *Sciuscià* — resta l'impegno di testimoniare, di mettere su carta gli eventi straordinari che abbiamo vissuto prima che l'ala nera del rimbecillimento finisca di confondere i nostri cervelli intasati di immagini.

Tullio Kezich

Se il computer possa rianimarci

Caro «Bianco e Nero»,
l'ultima edizione del Festival internazionale del cinema d'animazione, tenutasi ad Annecy nella primavera dell'87, ha prestato il fianco a qualche contestazione sull'uso del computer in animazione. Il festival, il maggior appuntamento per gli appassionati del film d'animazione, ha lasciato un pochino di amaro in bocca, complice una selezione dei film in concorso tutta tesa a confortare la produzione francese (che pure se abbondante, deve ancora "decollare" da un punto di vista qualitativo), e a privilegiare i "nuovi mezzi", dando alla pura innovazione un valore assoluto. E su questo "discorso sul nuovo", sull'ambiguo rapporto fra arte e nuove tecnologie, sarebbe interessante basare qualche considerazione, e qualche provocazione.
Cominciamo dicendo che il problema si sta imponendo a grande velocità, e che non riguarda solo l'animazione, ma può essere facilmente esteso al cinema "dal vero", e a tutte le forme dell'espressione artistica.
Che cosa accade dunque? Accade che troppo spesso oggi si privilegi e si esibisca il nuovo in quanto tale, sacrificando al semplice culto della novità quelli che sono i normali criteri di valutazione e di giudizio. E se oggi in animazione — e non solo lì — novità vuol dire computer, ecco allora che a un giudizio "qualitativo" del film (basato sui tanti elementi che contribuiscono a fare un buon film: sceneggiatura, scelte grafiche, fotografia, ritmo di montaggio, musiche eccetera) si sostituisce un giudizio "mediale" (basato cioè solo sul mezzo usato).
È fatto col computer, *quindi* è nuovo, *quindi* è cosa apprezzabile. E si badi bene: non siamo qui di fronte al problema della scelta di un mezzo che esprima al meglio la nostra storia, o anche solo le nostre emozioni. Sarebbe questo un discorso del tutto accettabile, che permetterebbe al più una critica al mezzo scelto. Il problema è diverso: siamo qui di fronte a scelte che *partono* dal mezzo per approdare — se vi approdano — a un'idea narrativa. Ecco qui questo costoso giocattolo, sembra si dica; cosa possiamo farne? È come uno sceneggiatore che venga costretto a un ambiente fisso (un salone rococò, una cabina telefonica) da cui partire per una storia. E se questa diventa la regola, non ci sembra l'approccio giusto.
Non ci interessa qui difendere l'animazione tradizionale da quella computerizzata. Ci sono seri investimenti di uomini e di mezzi, che costituiscono vera sperimenta-

zione e danno spesso vita a piccoli capolavori del tutto degni di attenzione e rispetto. (Potremmo qui citare due piccoli capolavori di animazione in 3-D: *Tony De Peltrie* dei canadesi Bergeron e La Chapelle, e *Luxo jr.* degli americani Lasseter e Reeves). Ma l'abuso modaiolo che spesso ne viene a strascico porta a forzature nel mercato attuale, e ci par giusto parlarne. Esistono effetti speciali, o intere fasi di lavorazione, che realizzati nel modo classico richiederebbero maggiore tempo e fatica; forse anche minore spesa, ma per un curioso meccanismo psicologico il committente sembra più felice di spendere per qualcosa che non capisce, come un computer, che non per un lavoro più banale, umile e quasi artigianale, come quello di una animazione tradizionale.

Sarebbe interessante poter esaminare a fondo tale meccanismo psicologico: questo produttore, o burocrate televisivo, o creativo pubblicitario, si affida a occhi chiusi a questa trascendente potenza, che immagina gigantesca e ronzante in qualche sotterraneo; e di riflesso ai suoi sacerdoti, a questi uomini-medicina dal camice bianco che soli possono parlare la lingua del dio e interpretarne i voleri. Si capisce che, di fronte a tanta magia, ogni reale giudizio estetico si mortifica e diviene privo di senso. È un culto quasi sacrale dell'ignoto, del mistero, del trascendente, che agli occhi di questo produttore si contrappone alla misera immanenza di una fila di acetati con su i disegni colorati, che si possono prendere in mano e si rivelano primitivi e imperfetti, e magari sporcano pure.

Le conseguenze si fanno sentire sul delicato equilibrio della domanda e dell'offerta. Gli uomini-medicina ne guadagnano in potere e rispetto; i produttori, in denaro (più del giusto, se esiste un "giusto"), perché il rapporto fra il prodotto e il suo costo reale è sganciato da qualsiasi parametro conosciuto dal cliente e sfugge a ogni possibile controllo. L'unico metro è il tempo di utilizzazione delle macchine, ma come si fa a dire se un mese è troppo, o troppo poco? Ecco dunque che le case di produzione spesso preferiscono il computer, perché l'ignoranza del cliente nei confronti del mezzo li rende più forti, impedisce reali verifiche e permette guadagni sproporzionati ai costi reali. Ben diverso è un preventivo in cui figurano materiali noti (carta, colori, acetati ecc.) e lavorazioni familiari (riprese, sviluppo e stampa, e così via), i cui costi possono essere confrontati, e contestati.

All'opposto limite del tragicomico, accade talvolta che animazioni realizzate con semplici trucchi ottici, sotto normali cineprese verticali, vengano spacciate per semi-computerizzate per fare felice l'ignaro cliente. Qui i soldi non c'entrano, ma la fregola modernista del cliente ne risulta alleviata, e la sua spesa più serenamente giustificata.

Altro dato interessante è la progressiva introduzione, nell'animazione computerizzata, di tecnici in ruoli creativi; si assiste così a un lento ricambio nel panorama dell'animazione, con i vecchi cinematografari che lasciano il posto a esperti di informatica. I realizzatori di film d'animazione hanno sempre avuto una provenienza, e quindi un background culturale, dalle arti grafiche, dal cinema (inteso come puro mezzo espressivo), o da entrambi. Questa ambiguità è stata, ed è tuttora, oggetto di discussioni, motivo di ghettizzazione da parte del cinema "dal vero", e forse anche di orgoglioso auto-isolamento nei confronti di certe pacchianerie di quest'ultimo. Al di là di questo, esiste comunque una matrice comune fra il cinema d'animazione e quello "dal vero": gli stabilimenti, le lavorazioni, il rituale della post-produzione sono gli stessi; frequenti sono gli sconfinamenti e le interazioni fra i due campi; comune, infine, la necessità di sottostare allo stesso processo creativo, il doversi porre il problema di cosa dire, di come dirlo, del taglio e del ritmo da imporre al materiale grezzo per trasformarlo in film.

In altre parole, sono entrambi *cinema*; al contrario, la matrice di provenienza degli operatori di *computer animation* non è quasi mai cinematografica, e solo raramente grafica. Ecco dunque che, col graduale avvento di tecnici e di *computer people* in veste creativa, viene a mancare una "grammatica cinematografica", anche nel senso più stretto di regia e narrazione.

Ci piacerebbe salutare ciò come l'affrancamento dal vecchiume accademico, e l'inizio di un nuovo modo di comunicare, ma la maggioranza dei risultati genera perplessità. Una poesia futurista può nascere, crediamo, solo da chi già conosce la sintassi, mentre abbiamo l'impressione che questo non sia andar oltre le regole, ma semplicemente ignorarle. Il risultato è che molte di queste opere (parliamo qui soprattutto di quelle in 2-D) appaiono approssimative e fini a se stesse, a meno che una produzione lungimirante non abbia avuto cura di affiancare all'operatore un art director, o meglio un animatore tradizionale, che avesse una specifica esperienza cinematografica.
E questi sono i risultati che si sono visti ad Annecy: irritazione del pubblico, costretto a subire questo sterile onanismo tecnologico cibandosi decine di sconclusionati pseudo-avanguardisti; una coraggiosa presa di posizione di una parte della giuria, che alla premiazione finale ha lamentato la scarsa qualità delle opere, soprattutto in 2-D, presentate in concorso. E infine il trionfo dell'anti-tecnologico, l'apoteosi dell'umiltà dell'artigianato, il Grand Prix assegnato a furor di popolo a *L'uomo che piantava gli alberi* del canadese Frédéric Back, un mite vecchietto che lavorando praticamente da solo per cinque anni, disegno dopo disegno, ha confezionato un piccolo capolavoro di poesia. La storia è quella, vera, di un uomo che riporta alla vita un'arida vallata attraverso l'umile e paziente lavoro di piantare migliaia e migliaia di alberi. La storia di un uomo, della vita, dell'amore per la natura; e per di più realizzata con infinita pazienza, senza cedere alla tentazione di una organizzazione industriale del lavoro. Un lavoro sincero fino in fondo: nella regione del Quebec dove vive, Back ha piantato migliaia di alberi egli stesso. Una piccola lezione, forse, di umiltà, il sollievo di scoprirsi ancora uomini, che ha colpito il cuore delle migliaia di persone che per quindici minuti filati lo hanno applaudito.

Fabio Gasparrini

Noistottus (Noi tutti): un biglietto da visita del C.S.C.

Il lungometraggio di sperimentazione *Noistottus* (Noi tutti), prodotto dal C.S.C., diretto dai diplomati Piero D'Onofrio e Fabio Vannini, e realizzato da una troupe composta in gran parte da diplomati del C.S.C., con l'apporto di tecnici dell'Istituto Luce, ha ottenuto una menzione d'onore al Festival dei popoli di Firenze (17 novembre - 5 dicembre 1987).
Il 14 dicembre il film è stato presentato a Roma, al cinema Capranica, ad addetti ai lavori e a esponenti del mondo della cultura, dell'arte e della politica.
Proponendo una sintesi fra il documentario, l'inchiesta filmata e la ricostruzione storica, *Noistottus* rievoca le condizioni di lavoro nelle miniere della Sardegna in questo secolo (v. la recensione di Ernesto G. Laura, pp. 103-108).
In occasione della presentazione del film, il presidente del C.S.C., Giovanni Grazzini, ha detto che *Noistottus* sarà probabilmente il primo e l'ultimo lungometraggio realizzato dal Centro sperimentale nell'ambito delle sue attività di ricerca e sperimentazione. «La colpevole inerzia di tre ministri del Turismo e Spettacolo che, non avendo adempito l'obbligo di rinnovare tempestivamente gli organi statutari li hanno pressoché paralizzati» ha affermato Grazzini «e la proterva lentezza con cui opera la burocrazia impediscono infatti di realizzare i numerosi altri progetti che abbiamo messo a punto. Tutti lamentano il degrado del cinema italiano, ma né i governanti né i legislatori prendono le iniziative che a loro competono per favorire un'agile gestione del Centro, che del nuovo cinema dovrebbe essere la fabbrica naturale. Nello scorso luglio un incendio ha distrutto il nostro maggiore teatro di posa. Appena ora le macerie vengono rimosse, mentre né il ministro né i sottosegretari hanno avuto la curiosità di venirci a trovare per rendersi conto personalmente dei nostri problemi. Pur nel suo piccolo, ecco una nuova, sconfortante conferma della crisi del nostro sistema pubblico».

La "Biblioteca di Bianco e Nero" e i "Quaderni del C.S.C."

Coerente con il programma di potenziamento delle proprie attività editoriali, il C.S.C. ha inaugurato due collane: la "Biblioteca di Bianco e Nero", destinata a comprendere volumi su film significativi o su periodi del cinema italiano non ancora messi a fuoco, e i "Quaderni del C.S.C.", che raccoglie le relazioni, gli interventi e le comunicazioni dei convegni svolti al Centro sperimentale o da esso promossi.
Nella "Biblioteca di Bianco e Nero" è uscito *Sperduti nel buio* (a cura di Alfredo Barbina, Roma, Nuova Eri, 160 pp., ill., L. 16.000, in vendita nelle librerie), che utilizzando la sceneggiatura di Roberto Bracco, fortunatamente ritrovata, documenti e l'album di alcune scene approntato dalla casa produttrice del film, tenta di attenuare l'amarezza del mondo della cultura cinematografica, e non soltanto di esso, per la scomparsa della pellicola *Sperduti nel buio* (1914), il classico del muto italiano diretto da Nino Martoglio, sottratto nell'autunno del 1943 dai tedeschi alla cineteca del Centro sperimentale e mai restituito.
Nella collana "Quaderni del C.S.C." è uscito *per Andrea Tarkovskij* (Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 96 pp., L. 10.000, da richiedere alla Biblioteca del Centro sperimentale), atti del convegno del 19 gennaio 1987, con le relazioni di Mino Argentieri, Giovanni Buttafava, Cesare G. De Michelis, Nicoletta Misler e Tomás Špidlík; e le testimonianze di Guido Aristarco, Tonino Guerra, Giuseppe Lanci e Micha Leszczylowski.

Nella stessa collana usciranno prossimamente *per Alessandro Blasetti*, atti della tavola rotonda dell'11 marzo 1987, e *Inventare dal vero*, atti del colloquio del 27 aprile 1987 sui rapporti fra cinema e storia.

Nove giorni di documentari al C.S.C.

A cura della Cineteca nazionale, dal 23 novembre al 1° dicembre 1987 sono stati proiettati nella sala del Centro sperimentale 161 cortometraggi (documentari, short a soggetto, film di animazione) concorrenti ai premi di qualità erogati dal Ministero del turismo e spettacolo per l'anno 1985 ai sensi della legislazione vigente.

Topolino non abita più qui

Nel corso di una serata a inviti organizzata dal C.S.C. con la generosa collaborazione della Banca nazionale del lavoro, il 22 gennaio si è tenuta a Roma, nella sala dell'istituto bancario situata in via Salaria, "Topolino non abita più qui", rassegna di film d'animazione prodotti dal C.S.C. nel biennio 1985-87. Sono stati proiettati cinque cortometraggi realizzati durante il corso di Giulio Gianini, e precisamente *Passione, breve storia dell'amore*, *Orpheus* e *Pastasciutta* di Maurizio Forestieri, *Tre scherzi per viola* di Alberto D'Amico, *Paper Runner* di Marco Zanoni; e il mediometraggio *Esercizi di stile* di Francesco Castiglione Morelli, Fabio Gasparrini e Francesca Ravello De Santi, che ispirandosi all'opera omonima di Raymond Queneau applica a un tema fisso stili e tecniche espressive varie. Dedicato alla memoria di Pino Zac, docente di cinema d'animazione al C.S.C. nel biennio 1983-85, *Eserciti di stile* è stato prodotto nel quadro delle attività di ricerca e sperimentazione. Ha collaborato al montaggio Annalisa Forgione. Le musiche originali sono di Daniel Bacalov.

Un dono di Anna Gruber

La raccolta dei soggetti e delle sceneggiature depositati presso il C.S.C., che attualmente contiene, regolarmente schedati, copioni provenienti dal Ministero del turismo e dello spettacolo, dall'Italnoleggio e da numerosi archivi privati, si è arricchita di altri preziosi materiali donati da Anna Gruber. Si tratta di sceneggiature e copioni di lavorazione corredati da indicazioni manoscritte e da foto di scena, relativi ad alcuni importanti film di cui la Gruber è stata aiuto regista o assistente ai dialoghi: *L'uomo di paglia, Il ferroviere, Un maledetto imbroglio* di Pietro Germi, *Jovanka e le altre* di Martin Ritt, *Barabba* di Richard Fleischer, *La provinciale* di Mario Soldati e *La strada* di Federico Fellini.

103 film in più per la circolazione culturale

A seguito di stampe, duplicazioni e acquisizioni, il catalogo della distribuzione culturale della Cineteca nazionale si è arricchito nel 1987 di 103 nuovi titoli, di cui 83 italiani e 20 stranieri. Se ne fornisce qui di seguito l'elenco, che integra quelli pubblicati nei numeri 1/1984; 1/1986 e 1/1987. Il catalogo comprende ormai oltre 1200 film, destinati ad associazioni cinematografiche, università, scuole medie, manifestazioni promosse da enti locali e da organismi pubblici e privati, istituti italiani di cultura all'estero e nostre rappresentanze diplomatiche, nonché ad allievi del C.S.C. e studiosi che chiedono di vedere i film in sede o di analizzarli alla moviola. Ecco l'elenco delle nuove disponibilità:

ITALIA

L'amante di Gramigna di C. Lizzani (1968)
America, paese di Dio di L. Vanzi (1966)
Un americano a Roma di Steno (1954)
Amici miei di M. Monicelli (1975)
Un amico di E. Guida (1967)
Arrivano i bersaglieri di L. Magni (1980)
Il barbiere di Siviglia di M. Costa (1946)
Borotalco di C. Verdone (1982)
Il capitano di Venezia di G. Puccini (1951)
Catene invisibili di M. Mattoli (1942)
Cercasi Gesù di L. Comencini (1982)
Chi è più felice di me! di G. Brignone (1938)
Il chiromante di O. Biancoli (1941)
Come l'amore di E. Muzii (1968)
Cortocircuito di G. Gentilomo (1943)
Crimen di M. Camerini (1960)
Cuore di D. Coletti (1947)
Domani non siamo più qui di B. Rondi (1967)
Domani si balla di M. Nichetti (1982)
Don Cesare di Bazan di R. Freda (1942)
L'ebreo errante di G. Alessandrini (1948)
È caduta una donna di A. Guarini (1941)
Fortuna/Lluvia de miliones di M. Neufeld; Italia/Spagna, 1940 (ed. spagnola)
Fratello Sole, sorella Luna di F. Zeffirelli (1971)
Gelosia di P. Germi (1953)
Il giardino delle delizie di S. Agosti (1967)
Il giorno della civetta di D. Damiani (1968)
Giuliano de' Medici di Ladislao [Laszlo] Vajda (1941)
Guardie e ladri di Steno e M. Monicelli (1951)
Gli indifferenti di F. Maselli (1964)
Le infedeli di Steno e M. Monicelli (1952)
Io e Caterina di A. Sordi (1980)
L'isola di Arturo di D. Damiani (1962)
Un italiano in America di A. Sordi (1967)
Il ladro di A. G. Rossi (1940, lacunoso)
Luciano - Una vita bruciata di G.V. Baldi (1967)
La maestrina di G. Bianchi (1942)
La maestrina di G. Brignone (1933)
Mafioso di A. Lattuada (1966)
Il magnifico cornuto di A. Pietrangeli (1964)
Il mare di G. Patroni Griffi (1963)
Il mondo nuovo/La nuit de Varenne di E. Scola (Italia/Francia; 1982)
Nascita di Salomè (o *Gli amori di Salomè*) / *El nacimiento de Salomè* di J. Choux (1940)
Nata di marzo di A. Pietrangeli (1957)
Non me lo dire! di M. Mattoli (1940)
La notte pazza del conigliaccio di A. Angeli (1967)
Le orme di L. Bazzoni (1975)
Il pianeta azzurro di F. Piavoli (1982)
Il pirata sono io! di M. Mattoli (1940)
Il ponte dei sospiri di M. Bonnard (1940)
La porta del cielo di V. De Sica (1944)
La Presidentessa di P. Germi (1952)
Prima di sera di P. Tellini (1953)
Primo amore di C. Gallone (1941)
La principessa del sogno di R. Savarese e M.T. Ricci (1942)
Pronto, chi parla? di C.L. Bragaglia (1945)
La provinciale di M. Soldati (1952)
47, morto che parla di C.L. Bragaglia (1950)
Una questione privata di G. Trentin (1966)
La rabbia (II episodio) di G. Guareschi (1963)
La ragazza di Trieste di P. Festa Campanile (1982)
Il Re d'Inghilterra non paga di G. Forzano (1941)
Resurrectio di A. Blasetti (1930)
Ricordo di Petrolini (doc.) di B. Paolinelli
Ridi pagliaccio! di C. Mastrocinque (1941)
Romeo e Giulietta di F. Zeffirelli (1968)
La rosa di Bagdad di A.G. Domeneghini (1949)
Sai cosa faceva Stalin alle donne? di M. Liverani (1969)
Gli sbandati di F. Maselli (1955)
Scuola elementare di A. Lattuada (1954)
Sei bambine e il Perseo di G. Forzano (1939)
Selika di I. Illuminati (1921)
Il sole di Montecassino di G.M. Scotese (1945)
Il sole sorge ancora di A. Vergano (1947)
La spiaggia di A. Lattuada (1954)
La sua strada di M. Costa (1943)
Sul ponte dei sospiri di A. Leonviola (1952)
Testadirapa di G. Zagni (1960)

Ti ho sposato per allegria di L. Salce (1967)
La tragedia di un uomo ridicolo di B. Bertolucci (1981)
Il tramontana di A. Barbano (1965)
Il vagabondo di O. Biancoli e C. Borghesio (1942)
Vertigine d'amore di L. Capuano (1948)

ALTRI PAESI

(salvo diversa indicazione, i film stranieri sono in edizione italiana)

Adoration (Adorazione) di F. Lloyd, Usa, 1928
La beauté du diable/La bellezza del diavolo di R. Clair, Francia/Italia, 1950
Breaking the Ice (Un colpo di vento) di E.F. Cline, Usa, 1938
Les dialogues des Carmelites (I dialoghi delle Carmelitane) di Ph. Agostini e P.L. Bruckberger, Francia, 1960
L'éternel retour (L'immortale leggenda) di J. Delannoy, Francia, 1943
Die Geliebte (Passione principesca) di R. Wiene, Germania, 1927
Le magot de Josefa/La pila della Peppa di C. Autant-Lara, Francia/Italia, 1964
Les mains sales (Mani sporche) di F. Rivers, Francia, 1951
Pépé-le-Moko (Il bandito della Casbah) di J. Duvivier, Francia, 1937
Popiol i diamant (Cenere e diamanti) di A. Wajda, Polonia, 1958 (ediz. originale/in polacco)
La p... respecteuse (La mondana rispettosa) di M. Pagliero e C. Brabant, Francia, 1952
Les rois du sport (Arriva il campione) di P. Colombier, Francia, 1938
Il segreto inviolabile di Julio Flechner de Gomar e Piero Tellini, Spagna/Italia, 1939
Stagecoach (Ombre rosse) di J. Ford, Usa, 1939
Touchez pas au grisbi/Grisbi di J. Becker, Francia, 1954
Ultimatum (idem) di R. Wiene [terminato da R. Siodmak], Francia, 1938
Un de la légion (Un marito scomparso) di Christian-Jaque, Francia, 1936
La vie conjugale - 1° epis.: *Jean-Marc* (Vita coniugale) di A. Cayatte, Francia, 1964
La vie conjugale - 2° epis.: *Françoise* (Nel bene e nel male) di A. Cayatte, Francia, 1964
Viktor und Viktoria (Vittorio e Vittoria) di R. Schünzel, Germania, 1933

Le nuove acquisizioni della Biblioteca

la Biblioteca del C.S.C. (aperta al pubblico dal lunedì al venerdì dalle 9,00 alle 13,00) si articola, sulla base del sistema decimale, in dieci sezioni. Ogni sezione è a sua volta suddivisa in 10 sottosezione, ogni sottosezione in 10 ulteriori raggruppamenti.
A integrazione di quanto pubblicato nei fascicoli precedenti, riportiamo l'elenco dei volumi della Sezione prima (cinema e televisione), distribuiti, secondo il criterio su esposto, in 10 gruppi (numerati da 00 a 09) e in 100 sottogruppi (numerati da 000 a 099). Il numero di codice del sottogruppo viene poi richiamato per ciascun testo prima del nome dell'autore.
Tale suddivisione dettagliata ha lo scopo di offrire agli studiosi di cinema non un semplice elenco di libri, ma uno strumento bibliografico utile per qualsiasi genere di ricerca.

SEZIONE I: CINEMA E TELEVISIONE

00 STORIA E CRITICA DEL FILM

(000) Opere generali, collettive, antologiche.
(001) Preistoria; storia delle invenzioni e della nascita del cinema.
(002) Storie generali del cinema, della tecnica e dello spettacolo cinematografico.
(003) Storie di cinematografie nazionali, periodi, movimenti, generi, personaggi.

(004) Critica cinematografica; saggi di carattere generale..
(005) Monografie e biografie critiche; personalità.
(006) Annate cinematografiche; raccolte di recensioni; schede e filmografie ragionate; analisi critiche di film.
(007) Documentazione, materiali, carteggi, testimonianze, colloqui.
(008) Storie divulgative e iconografiche.
(009) Storie della stampa, della critica e della storiografia.

(003) AA.VV.: *À propos du cinéma égyptien*, Montréal, La Cinémathèque Québécoise ("Les dossiers de la Cinémathèque" 13), 1984, in 8°, pp. 48, ill.
(007) AA.VV.: *Aspects du cinéma suisse 1979*, Zurich, Fondation Pro Helvetica, 1979, in 8°, pp. 80, ill.
(005) AA.VV.: *Francis Ford Coppola*, München/Wien, Carl Hanser Verlag ("Reihe Film" 33), 1985, in 16°, pp. 236, ill.
(003) AA.VV.: *Invitación al Cine. Aproximación a la historia del Cine Norteamericano y Español en sus programas de mano. 1929/1959*, Murcia, Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia, 1983, in 8°, pp. non num., ill.
(003) AA.VV.: *Local Heroes. Registi e scrittori nel cinema britannico degli anni ottanta*, Firenze, la casa Usher ("I quadri"), 1986, in 8°, pp. 158, ill.
(005) AA.VV.: *Louis Malle*, München/Wien, Carl Hanser Verlag ("Reihe Film" 34), 1985, in 16°, pp. 176, ill.
(007) AA.VV.: *La politique des Auteurs*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma ("Ecrits"), 1984, in 8°, pp. 214.
(005) AA.VV.: *Il romanzo di François Truffaut*, Milano, Ubulibri, 1986, in 4°, pp. 240, ill.
(003) Aldgate, Anthony (e Jeffrey Richards): *Britain can take it: The British Cinema in the Second World War*, Oxford/New York, Basil Blackwell, 1986, in 8°, pp. VII 312, ill.
(005) Allen, Don: *Finally Truffaut*, London, Secker & Warburg, 1985, in 8°, pp. 240, ill.
(005) Amengual, Barthélemy: *Prévert, du cinéma*, Montréal, La Cinémathèque Québécoise, 1978, in 8°, pp. 16, ill.
(003) Anderson, Craig W.: *Science Fiction Films of the Seventies*, Jefferson, McFarland & C., 1985, in 8°, pp. IX+261, ill.
(005) Ballardini, Bruno: *Folco Quilici: un mestiere come avventura*, Bari, Dedalo (Prisma/13), 1985, in 8°, pp. 253, ill.
(003) Benson, Michael: *Vintage Science Fiction Films, 1896-1949*, Jefferson/London, McFarland, 1985, in 8°, pp. XI+219, ill.
(003) Bernardini, Aldo (e Jean A. Gili; sous la direction): *Le Cinéma Italien de "La prise de Rome" (1905) à "Rome ville ouverte" (1945)*, Paris, Centre Georges Pompidou - Cinéma pluriel, 1986, in 8°, pp. 279, ill.
(005) Bernardoni, James: *George Cukor: a Critical Study and Filmography*, Jefferson/London, McFarland, 1985, in 8°, pp. X+180, ill.
(005) Bessy, Maurice: *Charlie Chaplin*, London, Thames Hudson, 1985, in 4°, pp. 438, ill.
(005) Betti, Laura (e Giovanni Raboni, Francesca Sanvitale; a cura di): *Pier Paolo Pasolini. "Una vita futura"*, Milano, Garzanti, 1985, in 8°, pp. 245, ill.
(006) Borde, Raymond (e Juan Chacon, Rosaura Revueltas): *Autour du film le sel de la terre*, Montréal, La Cinémathèque Québécoise ("Les dossiers de la cinémathèque" 6), 1979, in 8°, pp. 20, ill.
(005) Bordwell, David: *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley, University of California Press, 1981, in 8°, pp. XII+251, ill.
(003) Bourget, Jean-Loup: *Il cinema americano. Da David W. Griffith a Francis F. Coppola*, Bari, Dedalo (Prisma/9), 1985, in 8°, pp. 205, ill.
(005) Brode, Douglas: *Woody Allen: His Films and Career*, Secaucus, Citadel Press,

1985, in 8°, pp. 256, ill.

(005) Bruno, Edoardo (a cura di): *Luis Buñuel. XLI Mostra internazionale del cinema Venezia 1984*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1984, in 8°, pp. 225, ill.

(005) Bruno, Edoardo: *Lattuada o la proposta ambigua*, Roma, Filmcritica ("Papersbacks cinema" 1), 1968, in 16°, pp. 141, ill.

(003) Callegari, Giuliana (e Nuccio Lodato; a cura di): *L'ultimo mélo. La vita cantata tra set e scena lirica*, Pavia, Amm.ne Prov.le Pavia, Assessorato servizi culturali, 1984, in 8°, pp. 167.

(005) Cammarota, Domenico: *Il cinema di Totò. La prima guida critica a tutti i film del Principe della Risata*, Roma, Fanucci ("Futuro Saggi" XI), 1985, in 8°, pp. 401, ill.

(003) Campari, Roberto: *I modelli narrativi. Cinema americano 1945-1973*, Parma, Università/Istituto di storia dell'arte ("Quaderni di Storia dell'Arte" 8), 1974, in 8°, pp. 266, ill.

(003) Campbell, Craig W.: *Reel America and World War I. A Comprensive Filmography and History of Motion Pictures in the United States, 1914-1920*, Jefferson/London, McFarland, 1985, in 8°, pp. XII+304, ill.

(005) Canosa, Michele (a cura di): *Marcel L'Herbier*, Parma, Pratiche Editrice ("Sedicesimo" 7), 1985, in 8°, pp. 177, ill.

(005) Carbone, Maria Teresa: *I luoghi della memoria. Harold Pinter sceneggiatore per il cinema di Losey*, Bari, Dedalo ("Ombra sonora" 25), 1986, in 8°, pp. 128.

(005) Ciment, Michel: *John Boorman*, London/Boston, Faber and Faber, 1985, in 8°, pp. 271, ill.

(005) Cine Club Napoli: *Eduardo e il cinema* (a cura di Franco Cauli), Napoli, Tempi Moderni, 1985, in 8°, pp. 107, ill.

(003) Cline, William C.: *In the Nick of Time. Motion Picture Sound Serials*, Jefferson/London, McFarland, 1984, in 8°, pp. XII+281, ill.

(005) Cosulich, Callisto: *I film di Alberto Lattuada*, Roma, Gremese ("Effetto Cinema" 3), 1985, in 8°, pp. 127, ill.

(003) D'Arbela, Serena: *Messaggi dallo schermo, cinema cecoslovacco degli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1986, in 8°, pp. 260.

(003) De Fornari, Oreste: *I film di François Truffaut*, Roma, Gremese ("Effetto Cinema" 12), 1986, in 4°, pp. 128, ill.

(005) De La Vega Alfaro, Eduardo: *El cine de Juan Orol*, Mexico D. F., Filmoteca de la Unam ("Filmografia Nacional" 4), 1985, in 16°, pp. 104, ill.

(005) Drouzy, Maurice: *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Paris, Les Editions du cerf, 1982, in 8°, pp. 411, ill.

(005) Eisenschitz, Bernard (e Jean Narboni): *Ernst Lubitsch*, s.l., (ma Paris), Cahiers du cinéma/Cinémathèque Françoise, 1985, in 8°, pp. 142, ill.

(005) Esteve, Michel: *Robert Bresson, la passion du cinématographe*, Paris, Éditions Albatros ("Collection ça/cinéma"), 1983, in 8°, pp. 158, ill.

(003) Faucher, Carol (sous la direction de): *La production française à l'ONF 25 ans en perspectives*, Montréal, La Cinémathèque Québécoise ("Les dossiers de la Cinémathèque" 14), 1984, in 8°, pp. 80, ill.

(006) *Film discussi insieme 1985. Vol. 25°*, Milano, Centro culturale San Fedele, 1985, in 8°, pp. 317, ill.

(005) Filmoteca Nacional de España: *Douglas Sirk*, s.l., Filmoteca Nacional de España, s.d. (ma 1979), in 8°, pp. 67, ill. (6 pp. ill.).

(003) Fink, Guido: *Il cinema indipendente americano*, Imola, Circolo del cinema di Imola ("Filmquaderno"), s.d., in 8°, pp. 32.

(006) Fofi, Goffredo: *Dieci anni difficili. Capire con il cinema. Parte seconda 1975-85*; Firenze, la casa Usher ("Biblioteca dello Spettacolo. Cinema"), 1985, in 8°, pp. 264.

(005) Gesù, Sebastiano (a cura di): *Angelo Musco e il cinema*, Messina, Comune di Messina, 1986, in 8°, pp. 161, ill.

(005) Giovannini, Fabio: *Dario Argento: il brivido, il sangue, il thrilling*, Bari, Dedalo ("Prisma" 16), 1986, in 8°, pp. 175, ill.
(003) Giovannini, Fabio: *Il libro dei Vampiri dalla leggenda alla presenza quotidiana*, Bari, Dedalo ("Prisma" 8), 1985, in 8°, pp. 220, ill.
(005) Giovannini, Memmo (e Enrico Magrelli, Mario Sesti): *Nanni Moretti*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane ("Le immagini e le cose" 1), 1986, in 8°, pp. 117, ill.
(007) Grieco, David: *Fuori il regista!*, Roma, Roberto Napoleone ("Chi/che cosa" 5), 1979, in 8°, pp. 176.
(000) Guibbert, Pierre (a cura di): *Les premiers ans du cinéma français*, Paris, Institut Jean Vigo ("Les Cahiers de la Cinémathèque"), 1985, in 8°, pp. 320, ill.
(003) Hillairet, Prosper (e Christian Lebrat, Patrice Rollet): *Paris vu par le cinéma d'Avant-Garde 1923-1983*, Paris, Paris Experimental, 1985, in 8°, pp. 131, ill.
(005) Ishaghpour, Youssef: *Luchino Visconti. Le sens et l'image*, Paris, Le Sphinx/La Différence ("Essais"), 1984, in 8°, pp. 243, ill.
(003) Janicki, Stanislaw: *The Polish Film. Yesterday and Today*, Warsaw, Interpress, 1985, in 8°, pp. 118, ill.
(007) Ioannucci, Floriana (e Silvana Silvestri; testi di): *Cecoslovacchia/Polonia/ Ungheria. Immagini di una cinematografia*, Roma, De Luca, 1985, in 8°, pp. 167, ill.
(003) Lodge, Jack: *Hollywood 1930s*, London, Multimedia Publications, 1985, in 4°, pp. 120, ill.
(005) McBride, Joseph: *Orson Welles*, Marseille, Rivages ("Rivages Cinema" 3), 1985, in 16°, pp. 203, ill.
(007) Keuken, Johan van der: *Voyage à travers les tours d'une spirale*, Montréal Cinémathèque Québécoise ("Les dossiers de la Cinémathèque" 16), 1986, in 8°, pp. 64, ill.
(003) McGee, Mark Thomas: *Fast and Furious. The Story of American International Pictures*, Jefferson, McFarland & C., 1984, in 8°, pp. XV+264, ill.
(006) Kline, Herbert (edited by): *New Theatre and Film 1934 to 1937. An Anthology*, San Diego/New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1985, in 8°, pp. 381, ill.
(003) Leone, Armando (e Americo Sbardella; a cura di): *Precursori, Geni, Maestri e Mattatori del cinema comico*, Roma Provincia di Roma/Assessorato alla P.I. e Cultura/Filmstudio '80, 1985, in 8°, pp. 47, ill.
(003) Napolitano, Riccardo (a cura di): *Commedia all'italiana. Angolazioni controcampi*, Roma, Gangemi, 1986, in 8°, pp. 440.
(003) Orbanz, Eva: *Journey to a Legend and Back the British Realistic Film*, Berlin, Edition Volker Spiess, 1977, in 8°, pp. 213, ill.
(005) Parra, Danièle (et Jacques Zimmer): *Orson Welles*, Paris, Edilig («Filmo» 13), 1985, in 8°, pp. 192, ill.
(005) Patti, Ofelia Francesca: *Le regie cinematografiche di Eduardo De Filippo.* (Tesi di Laurea), Pisa, Università degli Studi, 1982-83, in 4°, pp. 155.
(005) Robbiano, Giovanni: *Alan Pakula*, Firenze, La Nuova Italia («Castoro Cinema» 114), 1985, in 16°, pp. 110.
(006) *Shakespeare al cinema*, Roma, Regione Lazio/Filmstudio/Comune Soriano del Cimino, 1985, pp. 35, ill.
(004) Steven, Peter (edited by): *Jump Cut Hollywood, Politics and Counter Cinema*, New York, Praeger, 1985, in 8°, pp. 400, ill.
(003) Taylor, John Russel: *Hollywood 1940s*, London, Multimedia Publications, 1985, in 4°, pp. 120, ill.
(005) Thomas, Tony: *Howard Hughes in Hollywood*, Secaucus, Citadel Press, 1985, in 8°, pp. 160, ill.
(006) Thompson, Kristin: *Eisenstein's Ivan the Terrible: a Neoformalist Analysis*, Princeton, Princeton University Press, 1981, in 8°, pp. X+321, ill.
(007) Ungari, Enzo: *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Milano, Ubulibri, 1982, in 8°, pp. 252, ill.

LE PUBBLICAZIONI DEL C.S.C.

Sono disponibili presso la Biblioteca del Centro sperimentale di cinematografia le seguenti pubblicazioni, al prezzo (Iva inclusa) indicato:

FILMLEXICON DEGLI AUTORI E DELLE OPERE, 9 voll., L. 321.000

ANTOLOGIA DI «BIANCO E NERO» 1937-1943, 5 voll. (in 6 tomi), L. 100.000

STUDI MONOGRAFICI DI «BIANCO E NERO»:

1) Piero Montani: *I formalisti, Ejzenštejn inedito*, L. 10.000
2) Franco Ferrini: *L'antiwestern e il caso Leone*, L. 10.000
3) Aldo Grasso: *L'irrealismo socialista*, L. 12.000
4) Furio Colombo: *Cinema e televisione dell'ultima America*, L. 10.000
5) Giorgio Braga: *Cinema e scienze dell'uomo*, L. 12.000
6) Bianca Pividori: *Critica italiana - Primo tempo, 1926-1934*, L. 15.000
7) Mario Bernardo: *Tecnica moribonda, costi, idee, polemiche*, L. 10.000
8) Giovanni Bechelloni, Franco Rositi: *Intellettuali e industria culturale*, L. 12.000
9) Tito Berlini: *Scuola di Francoforte, industria cultura e spettacolo*, L. 15.000
10) Franco Ferrini: *I generi classici del cinema americano*, L. 10.000
11) Cinzia Bellumori: *Le donne del cinema contro questo cinema*, L. 12.000
12) Giorgio Tinazzi: *Strutturalismo e critica del film*, L. 15.000
13) Gian Carlo Ferretti: *Per chi si scrive, per chi si gira*, L. 10.000
14) Alberto Farassino: *Il cinema francese dopo il maggio '68*, L. 15.000
15) Faliero Rosati: *1968-1972 Esperienze di cinema militante*, L. 12.000
16) Maurizio Grande: *Carmelo Bene, il circuito barocco*, L. 12.000
17) Massimo Bacigalupo: *Il film sperimentale*, L. 12.000
18) Franco Mariotti: *La nuova biennale, manifestazioni '74*, L. 12.000
19) Dante Cappelletti: *Canzonissima '71*, L. 10.000
20) Francesco Bolzoni: *Il laboratorio ungherese*, L. 12.000
21) Guido Cincotti: *Pastrone e Griffith, l'ipotesi e la storia*, L. 15.000
22) Orio Caldiron: *Vittorio De Sica*, L. 15.000
23) Fernaldo Di Giammatteo: *Lo scandalo Pasolini*, L. 15.000
24) Ernesto G. Laura: *Il C.S.C. tra tradizione e riforma*, L. 10.000
25) Guido Cincotti: *Venezia, Cinema '76*, L. 10.000
26) Fernaldo Di Giammatteo: *La controversia Visconti*, L. 12.000

Valentino Brosio: *Manuale del produttore del film*, L. 20.000
Jean Viviè: *Cinema e televisione a colori*, L. 15.000
Luca Pinna, M. Maclean, Margherita Guidacci: *Due anni col pubblico cinematografico*, L. 5.000
Nicolaj Abramov: *Dziga Vertov*, L. 12.000
Federico Doglio: *Il teledramma*, L. 15.000
Roger Manvell-John Huntley: *Tecnica della musica nel film* L. 20.000
Jean Benoit-Levy: *L'arte e la missione del film*, L. 15.000
Ricciotto Canudo: *L'officina delle immagini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Brunello Rondi: *Il cinema di Fellini*, (bross) L. L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Mario Verdone: *Anton Giulio Bragaglia*, L. 15.000
Leonardo Fioravanti: *La nuova legge sul cinema*, L. 5.000
Mario Verdone: *Carl Mayer e l'espressionismo*, L. 15.000
Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli: *Francesca Bertini (1892-1985)*, L. 5.000
per Andrej Tarkovskij, atti del convegno del 19 gennaio 1987, L. 10.000

1988, Anno europeo del cinema e della tv. Il quadro complessivo del programma, cui partecipano i paesi della Cee e alcuni paesi del Consiglio d'Europa, fra i quali Svezia, Turchia e Jugoslavia, comprende sei gruppi di progetti, e precisamente produzione di opere audiovisive, distribuzione e diffusione in più lingue di opere audiovisive, rassegne e concorsi, corsi di formazione e iniziative promozionali sotto il profilo educativo, ricerca e documentazione, conservazione del patrimonio filmico.

Il premio «Cinema Nuovo» - Università 1987-88 per una tesi di laurea sui temi dello spettacolo (cinema, teatro, televisione, fotografia, comunicazioni di massa) discussa in atenei italiani negli ultimi cinque anni è stato promosso dall'Università di Roma La Sapienza e dalla rivista «Cinema Nuovo». I dattiloscritti, in duplice copia, vanno spediti per raccomandata entro il 30 ottobre alla Cattedra di storia e critica del cinema, facoltà di lettere e filosofia, Università di Roma La Sapienza, Città Universitaria, Piazzale Aldo Moro, 00185 Roma.

Al premio «Cinema Nuovo» - Pasinetti, giunto ormai alla ventiquattresima edizione, possono partecipare, senza limiti d'età, tutti coloro che intendano esordire nella critica dello spettacolo. Il testo, inedito, di 10-15 cartelle dattiloscritte, su temi liberi dello spettacolo (cinema, teatro, televisione ecc.) va inviato entro il 30 ottobre 1988, in triplice copia e per raccomandata, a «Cinema Nuovo», via Giacinta Pezzana 110, 00197 Roma.

Il premio Solinas per la migliore sceneggiatura cinematografica italiana inedita, istituito dalla Regione Sardegna e dall'Associazione Franco Solinas, è giunto alla terza edizione. Le sceneggiature devono essere inviate alla segreteria del premio entro il 31 marzo 1988. Delle nove sceneggiature finaliste nell'86 sei sono diventate o stanno per diventare film, mentre le otto finaliste dell'87 sono state tutte opzionate da produttori italiani.

Un «Quaderno/ricerca» sulla disciplina europea della pubblicità, curato da Denise Nobold per conto dell'Istituto giuridico dello spettacolo e dell'informazione, pubblica in sintesi i documenti predisposti sull'argomento dal Consiglio d'Europa e dall'Unione Europea di radiodiffusione. Dalla lettura si rileva la necessità di regole preferibilmente omogenee, e non di estrazione corporativa, a tutela dei diritti del pubblico.

Un bollino antipirateria, inimitabile, applicato direttamente sulle videocassette regolari, è la misura predisposta dalla Società italiana autori editori (Siae) e dall'Unione dei produttori, distributori e importatori italiani di videogrammi (Univideo) per individuare le videocassette riprodotte illecitamente. Il bollino garantisce la qualità del prodotto, che nelle fasificazioni è scarsissima.

Una rassegna del film d'animazione cecoslovacco si è svolta a Roma il 19 novembre 1987, organizzata dalla Fedic, Montecatini-Cinema Fedic con il patrocinio dell'Agis. Precedute dalla presentazione di Serena D'Arbela, sono state proiettate opere di J. Barta, A. Born, J. Svankmajer.

Perché i film sopravvivano è il tema del dibattito con la stampa che il conservatore della Cineteca nazionale, Guido Cincotti, ha tenuto il 25 novembre 1987 a Roma, alla libreria Il Leuto. L'incontro è stato organizzato dal Sindacato nazionale giornalisti cinematografici.

Cinema e follia (Bari, 24-28 novembre), rassegna organizzata dal Consorzio cooperativo per lo spettacolo, con otto opere cinematografiche e quattro video ha proposto uno stimolante confronto tra immagini ed esplorazione della psiche, tra realtà del caso clinico e pratica terapeutica così come vengono rappresentati sullo schermo. Il tema è stato poi discusso in un convegno-incontro cui hanno partecipato, fra gli altri, Marco Bellocchio, Guido Aristarco e alcuni psicanalisti e psichiatri. Ha collaborato la Cineteca nazionale.

Didattica dell'antropologia visuale, seminario internazionale che si è tenuto il 3 e 4 dicembre 1987 a Firenze nell'ambito del Festival dei popoli, con intervento di esperti italiani e stranieri, ha trattato i seguenti temi: la formazione dell'antropologia visuale; antropologia e socio-

Tesi di laurea in materie cinematografiche discusse nelle università italiane

Continuiamo la pubblicazione dei titoli delle tesi di laurea sul cinema, la tv e gli audiovisivi in generale discusse nelle università italiane (vedi i nn. 2, 3 e 4/1985; 1, 2, 3 e 4/1986; 1, 2, 3 e 4/1987).

Emilia Persenico: *Truffaut: il ciclo di Antoin Doinel*. Relatore: Liborio Termine. Correlatore: Nuccio Orto. Università di Torino, facoltà di lettere e filosofia. 1987.

Maria De Candia: *L'educazione all'immagine: procedure linguistiche e didattiche*. Relatore: Liborio Termine. Correlatore: Nuccio Orto. Università di Torino, facoltà di lettere e filosofia. 1987.

Andrea Scagliarini: *La metafora del sottoproletariato nell'opera cinematografica di P.P. Pasolini*. Relatore: Liborio Termine. Correlatore: Nuccio Orto. Università di Torino, facoltà di lettere e filosofia. 1987.

logia visuale; esperienze didattiche nelle università europee; l'antropologia visuale nelle università e nelle scuole secondarie italiane.

Schermi del potere, il cinema e la politica è il tema della rassegna cinematografica organizzata a Roma, dal 14 al 18 dicembre 1987, dall'Associazione nazionale circoli cinematografici italiani (Anci) in collaborazione con l'Accademia di Francia. Sono stati presentati film di Altman, Ritt, Sandor, Kusturica, Rosi, Hauff, Olivera, Wajda. In chiusura, la tavola rotonda "Il cinema e la politica".

La natura, l'uomo e l'ambiente (Viterbo, dicembre 1987), la mostra cinematografica internazionale antesignana nel settore del documentario ecologico, fondata allo scopo di rendere consapevoli i giovani delle minacce portate all'habitat e all'esistenza stessa dell'uomo, ha presentato 50 film di 29 nazioni e mostre ecologiche.

La televisione presenta..., convegno svoltosi ad Ancona dal 15 al 20 dicembre 1987, è stata la prima tappa di un'indagine che la Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro dedicherà nel 1988 ai rapporti, a volte idilliaci, a volte tempestosi, fra cinema e televisione. Aprà, Cipriani, Giannarelli, Micciché, Moscati, Pintus, Trasatti e altri ne hanno discusso sulla scorta delle opportunità professionali, degli sbocchi realizzativi offerti al cinema dalla televisione nel decennio 1965-1975, vale a dire negli anni in cui la televisione è divenuta consapevole delle proprie potenzialità espressive e il cinema ha cercato nuove verifiche produttive capaci di ridare ossigeno a oggettive difficoltà di mercato.

Cinematografia scientifica: la produzione, il linguaggio, la cineteca (Roma, 16-18 dicembre 1987), manifestazione organizzata dall'Associazione italiana di cinematografia scientifica, era dedicata alla produzione audiovisiva d'interesse scientifico, alla sperimentazione di nuove tecnologie e all'organizzazione delle cineteche.

Il cinema ritrovato, convegno organizzato a Bologna (19-21 dicembre 1987) dalla Cineteca comunale, ha dibattuto su conservazione e restauro dei film del passato, loro circolazione e diffusione e problemi connessi. Al centro del convegno la proposta della Cineteca bolognese di un programma di collaborazione fra gli archivi dei cinema italiani, pubblici e privati, nazionali e locali, per una più incisiva tutela del film come bene culturale, con particolare riguardo alle opere ancora esistenti su supporto infiammabile. Hanno partecipato anche rappresentanti della Cineteca nazionale.

La produzione audiovisiva, i padroni del vapore e altri ancora... è il tema di due colloqui che la Federazione italiana dei circoli del cinema ha organizzato il 21 e 22 dicembre 1987 a Roma. Introdotti da Gallo, Gabetti e Pintus, i colloqui hanno affrontato la questione comunicazione, comprendendo in questo termine il cinema, la televisione e l'informazione nelle diverse forme.

La **«Rivista del cinematografo»** ha ripreso le pubblicazioni dal 1° gennaio, con periodicità mensile, per iniziativa dell'Ente dello spettacolo. Nella nuova edizione la rivista punta prevalentemente sulle recensioni (cinematografiche, teatrali, televisive) e ha una sezione dedicata a ricerche e inchieste. Alcune pagine sono autogestite da enti e associazioni che ne hanno fatto richiesta.

L'archivio dei sogni, convegno organizzato a Roma il 16 gennaio dal Centro studi cinematografici, ha approfondito il rapporto tra la programmazione dei cinecircoli e la storia del cinema, cioè di quell'insieme di film importanti ma difficilmente raggiungibili, assenti il più delle volte anche dai palinsesti televisivi. In particolare, Claudio G. Fava ha parlato dei rapporti tra mercato cinematografico e programmazione televisiva, Baldo Vellero del reperimento e della conservazione dei film nelle cineteche.

Promofilm festival, manifestazione dedicata ai "promo" cinematografici (prossimamente, trailers, e in genere tutte le iniziative promozionali) si svolge a Madonna di Campiglio (TN) dal 3 al 5 marzo, e comprende una rassegna di "promo" selezionati da una commissione, una retrospettiva di coppie celebri la cui cronaca privata ha sconfinato nel divismo, mostre sugli oggetti e sulle mode collegate al cinema e alla sua promozione, incontri e dibattiti.

La 19ª Settimana cinematografica internazionale di Verona, che si svolgerà dal 7 al 13 aprile, presenterà film recenti e rappresentativi prodotti da Finlandia, Norvegia e Svezia. Caratterizzate da una produzione scarsa ma qualitativamente assai alta, le cinematografie di questi tre paesi stanno vivendo un momento di crescita e d'interesse . Tuttavia, con l'eccezione delle opere di alcuni grandi autori, sono sconosciute in Italia.

Le 24ª Mostra internazionale del nuovo cinema si svolgerà a Pesaro dall'11 al 19 giugno, contemporaneamente alla 3ª edizione della manifestazione "Verso il centenario" e alla seconda edizione degli "Eventi speciali".

Il Premio del cinema europeo verrà consegnato il 26 novembre nell'ambito delle manifestazioni per Berlino capitale europea 1988 della cultura. Ideato sul modello dell'Oscar statunitense (miglior film, migliore regia, migliori attori ecc.) ricompenserà le migliori realizzazioni europee dell'anno. Il premio vuole essere una risposta all'egemonia, non sempre giustificata, del cinema americano.

SUMMARY

The Historic-Roman Colossals in the Imaginary World of the Early 1900s

In the history of Italian cinema, the historic-Roman genre of the origins is among those topics which have lent themselves best to contamination. The essay traces a map of possible associations between images taken from the cultural life of the epoch, by attempting to integrate history, philology and cultural semeiotics so as to understand how the cinematographical institution works within a literary, social and political context. In this knowledge topics of a general nature are firstly considered: the context of other productions of the Italian cinema, both in costume and out of costume; the literary sources of the film; the spectacular sources; other possible sources, in particular architectural, figurative arts and music; the historic-social context in which that production takes shape; and then one pauses to consider *Cabiria*, the film wich was directed by Giovanni Pastrone between 1913/14 for Itala-films, considered one of the productive and expressive vertexes of its genre. Working on this film it is possible to integrate structural reading and historic-contextual analysis. Both lead, in fact, to the same theamatic knot, and their very integration is what one means by the term of cultural semeiotics, a type of analysis which today would seem to be one of the most advanced forms of historiography.

Psychological aspects of cinematographical censorship

The mechanism of censorship, which is generally perceived as a mutilation a posteriori of a cinematographical work, in reality, has the capacity to preventively intervene on a psychological level right from the very first stages of ideation. This phenomenon has characteristics which are similar to psychoanalytical censorship which acts on an inconscious level. Themes upon which censorship are exerted turn out to be much wider than the classical references to sex and violence. They involve idealogical and aesthetic trends which are justified by means of intellectual elaboration. This is analogous to the psychoanalytical mechanism of rationalisation, which attempts to furnish a coherent explanation to the inconscious processes of choice. The psychological dynamics of the cinema spectator develops, starting from two basic processes: identification and projection. These dynamics occur essentially in the confrontation with the film characters so determining the parallel realisation of cathartic and suggestive effects. This suggestiveness is particularly highlighted in films with violent sequences. In this case, the influence of the film on the spectator can be verified, not only on a psychoanalytical level but also on a behavioural level. In fact, exposition to violent images causes a desensitivity towards violence itself, which could subsequently favour the beginnings of an aggressive attitude in the spectator. This phenomenon is particularly evident when the spectator is at an evolutive age.

The "Videogenia" of Peter Greenaway

The cinema of Peter Greenaway aspires towards the universality of painting by attempting to draw an inheritance from it and to strengthen it through the contribution of other noble arts such as music, literature and theatre. An analogous path has been trod in recent years by the video, which has gathered round itself the need for renewal of all those who intended to promote research, freed of the weight

of tradition. This coincidence relates Greenaway's research to that of video-artists. Greenaway is not acquainted with experiences which have taken place outside institutional and commercial television, but nonetheless is conscious of the interferences between the media and of belonging to an extended audio-visual universe in which one must move reactively and with agility. His roots in the cinema of the documentaries and his predisposition for encyclopaedic repertories held together by his taste for bizzare associations and for exotic subjects contribute to make his works a bridge between television and cinema.

Cinema and Literature:
What the New Italian Narrators Have to Say

Cinema and literature: this has been discussed for over half a century and by now, it seems that, having established the autonomy of the two languages, that there is nothing left to say. But what do the new generations of Italian narrators think of it all, those who were educated when cinema and television were at the centre of the process of the industrialisation of artistic creation? Do they accept that the circularity of the languages, by now converging in the productive structures, breaks down the barrier between film and the written page? Do they maintain that the writer has already occupied all the territory of the imaginary, without leaving any room for the television or cinema director, or that cinema is the only art form which is capable of totally espressing the life and the history of man? On these themes and on those which derive intrinsically from the comparison between literary culture and audiovisual culture, the narrators Aldo Busi, Antonio Debenedetti, Giuseppe Conte, Bianca Maria Frabotta, and Renato Minore express their opinions.

«Cinéma» (1954-1987): a permanent encyclopaedia

This essay in the French magazine «Cinéma» marks the beginning of the survey of the principal foreign magazines on cinema, considering them in their historic-critical and editorial development. It is a point of reference not for fashions but for its patient labour of the reconstruction of the history of the cinema and its events, «Cinéma» is the publication of the French Federation of Cineclubs, a structure which is deeply rooted both in the cultural backbone and throughout the French territory. Although it does not enjoy much fame, nor boast of originality, or a capacity to provoke or even have the authoritativeness which is characteristic of «Cahiers du cinéma» and «Positif», the magazine «Cinéma» is reputed for its continuity of information and intervention. An ideal collection of its "best articles" would certainly not costitute a fundamental anthology of criticism, but would be rather a kind of permanent encyclopaedia of the written and intelligent cinema, in syntony with the moods of the times and would have a capacity to classify and preview which would still be valid.

The case of *Saffo and Priapo* (1921-'22)
and the origin of pornographic cinema

The Cinémathèque in Toulouse is attempting to make the collection, the identification and the study of those pornographic films which have survived, by considering them as a testimony of a civilisation. The first results of the research have permitted the organisation of a review on the fringe of "Rencontres cinématographiques" at the Avignon Festival. Here *Saffo and Priapo* was presented, a films which has been discovered in Rome, acquired by the National cineteca about forty years ago and recently restored. The work distinguishes itself for its soft figurative inprint, its attention to the furnishing details, to the allusive power of soft lights and mirrors, and to the careful gestures of the protagonists.

Hanno collaborato a questo numero:

ALDO BUSI (Montichiari, BS, 1948). Scrittore. Ha pubblicato *Seminario sulla gioventù; Vita standard di un venditore provvisorio di collant; La delfina bizantina; Sodomie in c. 11.*

ALBERTO ANGELINI (Roma, 1951). Psicologo analista, e diplomato al C.S.C., è stato docente di psicologia alla Scuola dello sport del Coni e segretario vicario dell'Associazione italiana di cinematografia scientifica. Svolge ricerche sulla percezione cinematografica presso il Centro sperimentale di cinematografia.

GUIDO BARLOZZETTI (Orvieto, 1950). Direttore del Festival rosa di Gabicce, regista programmista, collabora a «Panorama». Ha pubblicato *Ciak lezione. Cinema, scuola e professionalità; Modi di produzione del cinema italiano. La Titanus* (con S. Parigi, A. Prudenzi e C. Salizzato); *Il palinsesto. Testi, generi e apparati della televisione; La televisione presenta* (con F. Pinto e C. Salizzato).

MARIO BERNARDO (Venezia, 1919). Ha svolto una intensa attività in campo cinematografico (distribuzione, truke, direttore della fotografia di film a soggetto, documentari e sceneggiati televisivi, regista di documentari). È da 17 anni docente al Centro sperimentale di cinematografia, dove si occupa di effetti ottici. È redattore di «Note di tecnica cinematografica», di cui è stato uno dei fondatori. Ha pubblicato, tra l'altro, libri di tecnica cinematografica e un manuale didattico per la ripresa.

PAOLO CHERCHI USAI (Rossiglione, GE, 1957). È fra gli organizzatori delle "Giornate del cinema muto" di Pordenone. Autore di una monografia su Georges Méliès e di volumi su Giovanni Pastrone e sul restauro del film, collabora al Projet d'analyses filmographiques (1900-1906) dell'Università Laval, Québec, Canada.

GIUSEPPE CONTE (Imperia, 1945). Scrittore, direttore della collana "Poesia italiana e straniera contemporanea" di Guanda, collabora a giornali e riviste. Tra le sue pubblicazioni, il libro di poesie *L'anno e il ragazzo* e i romanzi *Primavera incendiata* e *Equinozio d'autunno*.

ANTONIO DEBENEDETTI (Torino, 1937). Scrittore e giornalista, è redattore culturale del «Corriere della Sera». Ha pubblicato *Rifiuto di obbedienza; Monsieur Kitsch*, premio Viareggio opera prima 1972; *In assenza del signor Plot*, premio Sila e premio Scanno 1976; *Ancora un bacio*, premio Mestre-Settembrini 1980; *La fine di un addio*, premio Chiaravalle 1984; *Spavaldi e strambi*, premio Chianciano e premio Procida-Isola di Arturo 1987.

SERGIO DE VINCENTI (Bari, 1944). Professore associato di storia del cinema all'Università di Pescara, ha collaborato a programmi culturali della Rai. Tra le sue pubblicazioni *Il cinema e i film; I «Cahiers du cinéma». Indici ragionati 1951-1969*, che ha ottenuto il premio «Filmcritica» - Umberto Barbaro 1985; *Andare al cinema.*

GUIDO FINK (Gorizia, 1935). Ordinario di letteratura anglo-americana all'Università di Bologna e direttore di «Cinema e cinema». Ha pubblicato *I testimoni dell'immaginario: tecniche narrative della letteratura americana; Ernst Lubitsch; I film di Robert Altman.*

BIANCA MARIA FRABOTTA (Roma, 1946). Professoressa associata di storia e letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Roma, collabora a «L'Espresso». Ha pubblicato, tra l'altro, i libri di poesie *Il rumore bianco; Appunti di volo e altre poesie*; e l'antologia di poesia italiana *Donne in poesia*.

TULLIO KEZICH (Trieste, 1928). Critico cinematografico di «Panorama» e «la Repubblica», sceneggiatore (*I recuperati; Venga a prendere il caffè da noi; Don Chisciotte*), commediografo (*La coscienza di Zeno*, da Svevo; *W. Bresci; Il fu Mattia Pascal*, da Pirandello), ha pubblicato recentemente *Fellini*.

ERNESTO G. LAURA (Villafranca Veronese, VR, 1932). Critico cinematografico, regista di documentari, sceneggiatore di programmi televisivi. È stato direttore generale del C.S.C. e direttore responsabile di «Bianco e Nero». Tra le sue pubblicazioni, *Il film cecoslovacco* e *L'immagine bugiarda. Mass-media e spettacolo nella Repubblica di Salò, 1943-1945*, premio «Filmcritica» - Umberto Barbaro 1987.

MAURO MANCIOTTI (Pisa, 1928). Per oltre vent'anni critico cinematografico e teatrale del «Secolo XIX», ha diretto la scuola d'arte drammatica al Teatro Stabile di Genova. È professore a contratto di storia del teatro all'Università di Genova. Ha pubblicato *Il teatro di Gerolamo Gigli* e *Tralaleri e canto popolare*. È coautore della serie televisiva "TuttoGovi".

RENATO MINORE (Chieti, 1944). Critico letterario del «Messaggero». Tra i suoi libri, *Giovanni Boine; Mass-media, intellettuali e società; Il gioco delle ombre; Leopardi: l'infanzia gli amori*, finalista nel 1987 al premio Strega; e la raccolta di poesie *Non ne so più di prima*. Ha vinto i premi Flaiano 1976, Buzzati e Frontino Montefeltro 1985, Selezione Estense 1986, Castiglioncello 1987.

LORENZO PELLIZZARI (Milano, 1938). Critico e saggista, direttore responsabile di «Cinema e cinema», di cui è stato uno dei fondatori, collabora a «Cineforum» e a «Domus». Ha diretto la collana "Biblioteca Cinema" di Longanesi e curato per La Biennale la mostra fotografica "Hollywood anni '30". Tra le sue pubblicazioni, *Cineromanzo; Hollywood anni trenta; Tonino Guerra; Carlo Rambaldi e gli effetti speciali.*

PIETRO PINTUS (Sassari, 1920). Ha diretto rubriche di attualità culturale in tv ed è stato responsabile della programmazione cinematografica della seconda rete Rai. Ha pubblicato *Storia e film*, un saggio su Zanussi (*Un rigorista nella fortezza assediata*) e *Commedia all'italiana - Parlano i protagonisti*. Docente di storia generale del cinema al Centro sperimentale di cinematografia, è vice presidente del Sindacato nazionale critici cinematografici italiani.

GIOVANNI SPAGNOLETTI (Milano, 1949). Ricercatore universitario, collabora a «Rinascita», «Cineforum» e «Altro Cinema». Ha pubblicato, tra l'altro, *Il cinema di Wim Wenders; Tutti i film di Fassbinder; Junger Deutscher Film (1960-70).*

VALENTINA VALENTINI (Cosenza, 1948). Studiosa delle interferenze fra teatro e nuovi media, e storica del teatro del Novecento, collabora con il Centro teatro ateneo per la videoteca e con il Dipartimento di musica e spettacolo dell'Università di Roma. Ha pubblicato *Teatro in immagine.*

GIULIANO ZINCONE (Roma, 1939). Editorialista del «Corriere della Sera», è stato direttore dal 1978 al 1981 del «Lavoro». Ha pubblicato saggi e commedie, le raccolte di articoli *La pelle di chi lavora, Gente alla deriva* e i romanzi *Edizione straordinaria* e *Vita vita vita.*

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicoli n. 1, 2, 3, 4/1983

Saggi e note, fra gli altri, sul muto italiano, Matuszewski e Marinescu, il cinema armeno, la Warner, Zavattini, Zurlini, Spielberg e Lucas, il cinema di Hong Kong, il cinema russo prerivoluzionario, Pasolini, Cecchi e la Cines, Grémillon, Petri, Mikio Naruse, *Christus* di G. Antamoro.

Fascicoli n. 1, 2, 3, 4/1984

Saggi e note, fra gli altri, su Mario Pannunzio, Peter Kubelka, il cinema e la tv, la pubblicità d'autore, Renato Castellani, Franco Solinas, la musica per film in Italia durante il fascismo, i 'nuovi' tedeschi, Kaljo Kiisk, *Porto* di Amleto Palermi, Luis Buñuel, Franco Rossi, il cinema estone, Suzuki e Kinoshita, il telefilm europeo, *Jocelyn* di Leon Poirier, Venezia '84, il cinema delle origini in Sicilia, vedere e ascoltare, la riscoperta del bianco e nero, l'incertezza del testo, *Terra di nessuno* di Mario Baffico.

Fascicoli n. 1 e 2/1985

Saggi e note fra gli altri, su Edgar Reitz, François Truffaut, "La decisione di Isa" di Roberto Rossellini, Emilio Cecchi e il cinema, *San Francisco*, Ince a Pordenone, Dreyer a Verona, il cinema italiano e i giovani, *Giuliano l'Apostata* di Ugo Falena, Umberto Barbaro, la storiografia italiana, Francis Ford Coppola, i documentari di Zurlini, i programmi multimediali e educativi, *Inferno* della Milano-Films.

Fascicolo n. 3/1985

SAGGI: *Pasolini fra cinema e pittura. - 'Il chiodo', l'episodio di "Kaos" che non abbiamo girato. - Michelangelo Antonioni critico cinematografico (1935-1949).* — CORSIVI: *Appunti per una teoria del fantastico.* — NOTE: *Sulla strada di Cannes. - Annecy: animati da gran voglia di ridere.* — MILLESCHERMI: *Il cinema scientifico.* — FILM. — CINETECA: *La "Passione" Pathé (1907).* — LIBRI.

Fascicolo n. 4/1985

VENEZIA '85: *Perché abbiamo premiato Agnès Varda. "Senza tetto né legge". - "Tangos. El exilio de Gardel". - "The Lightship" - "Dust" - "Yesterday" - "Le soulier de satin" - "Prizzi's Honor". - Italiani in Mostra. - Attori senza trionfo.* — SAGGI: *Peter Weir e il vuoto della ragione. - Il cinema italiano dopo la crisi.* — CORSIVI: *Taccuino indiano.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *Lo scenario francese.* — NOTE: *Urbino: il luogo dello spettacolo.* — MILLESCHERMI: *Appunti sul cinema industriale.* — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1986

SAGGI: *Rapporto confidenziale su Orson Welles e la critica italiana. - Il mercato audiovisivo internazionale fra economia e cultura,* — CORSIVI: *La luce aristocratica di una proletaria indomita. - Le fortune presunte del cinema italiano in Francia.* — NOTE: *Pordenone: quando si rideva in silenzio. - Il videodisco interattivo.* — MILLESCHERMI: *Cinema per ragazzi: un falso problema?* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1986

SAGGI: *"Il regista cieco" di Kluge. - E l'attore diventò un divo.* — CORSIVI: *Renato Castellani viaggiatore instancabile.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *La rivista «Screen» e lo scenario inglese.* — NOTE: *Dalla crisi dell'Europa all'Europa dei mass-media. - L'immagine elettronica fa spettacolo. - Noi, la "palma", Tarkovskij.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Multinazionale Spazzatura & Affini, divisione Italy.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema cecoslovacco degli anni '80 tra 'normalizzazione' e spettacolo.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 3/1986

SAGGI: *Il pianeta Cinema e i suoi satelliti. - Con i fascisti alla guerra di Spagna.* — CORSIVI: *Bergman fra cinema, teatro e tv.* — NOTE: *Scola e Scarpelli dal disegno al film.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Spazzatura e orizzonti di gloria.* — SALTAFRONTIERA: *Nel Caucaso e dintorni.* — MILLESCHERMI: *Teoria e prassi del super8.* — FILM. — CINETECA: *"Suspense" (1913) di Phillips Smalley.* — LIBRI.

Fascicolo n. 4/1986

VENEZIA '86: *Cari amici di «Bianco e Nero». - "Il raggio verde". - "Il colombo selvatico". - "La pelicula del Rey". - "X". - Una "Settimana" avara di sorprese. - Italiani in Mostra. - Attori di ieri e di oggi: dai romantici ai nuovi volgari. - Rocha, il cineasta totale.* — SAGGI: *Tarkovskij, le cifre della poesia.* — CORSIVI: *Le due vie del colore.* — NOTE: *Urbino: il luogo dello spettacolo. II. - Lucca: animazione senza miracoli.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *La 'nuova critica' stenta a crescere.* — MILLESCHERMI: *Il cinema etnografico. I.* — CINETECA: *"Voglio tradire mio marito!" (1925) di Mario Camerini.* — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1987

SAGGI: *Spagna: dieci anni senza censura. - I nuovi acuti della cinelirica.* — CORSIVI: *Cinecittà a Nizza (1940-43).* — NOTE: *"Per Andrej Tarkovskij" convegno al C.S.C.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema svizzero dalla metafora del limbo alla geometria dell'assurdo.* — MILLESCHERMI: *Il cinema etnografico. 2.* — FILM. — CINETECA: *"Judex" (1916) di Louis Feuillade.* — LIBRI. — INDICI 1983-1986.

Fascicolo n. 2/1987

SAGGI: RIPENSANDO BLASETTI: *Gli dobbiamo tutti qualcosa; Lui, lui, lui... e la tv; Dossier "I tre moschettieri". - Fabio Carpi, l'ospite del cinema italiano.* — CORSIVI: *Douglas Sirk, la ridondanza come stile.* — A TU PER TU CON LA TV: *Il grande film? Una minestrina in polvere.* — MILLESCHERMI: *Norman McLaren, l'animatore dell'impossibile.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema estone.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 3/1987

SAGGI: DOSSIER ROSSELLINI: *Quando la critica si divise; Come nacque "Germania anno zero". - Mascagni e il cinema: la musica per "Rapsodia satanica".* — CORSIVI: *Alta definizione: imperi in guerra per lo standard.* — NOTE: *L'uomo buio e i suoi misteri. - Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche, II.* — A TU PER TU CON LA TV: *Scrittori rifritti.* — SALTAFRONTIERA: *Le nuove scelte dei bulgari.* — FILM. LIBRI.

Fascicolo n. 4/1987

VENEZIA '87: *Ritorno alle storie. - Una "Settimana" coi piedi per terra. - Le due anime di Comencini. - Tra attori finti divi e dilettanti.* — SAGGI: *Fred Astaire: oltre il mito, la tecnica. - L'antropologo cineasta.* — CORSIVI: *John Huston, vecchio amico di gioventù.* — NOTE: *Videomiraggio per gli indipendenti italiani.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema israeliano e la questione ebraica.* — A TU PER TU CON LA TV: *Marlene cinquant'anni dopo.* — FILM: *Fellini, Taviani, la nostalgia. - Bertolucci: un imperatore sul lettino.* — LIBRI.

BIANCO E NERO: DOVE TROVARLO

«Bianco e Nero» viene distribuito nelle seguenti librerie:

Val d'Aosta

AOSTA: Minerva

Piemonte

ALBA: Gutenberg, Marchisio
ASTI: Il Punto
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BRA: Crocicchio
MONCALIERI: Arco
OMEGNA: Il Punto
TORINO: Agorà, Artemide, Book Store, Campus, Celid, Claudiana, Comunardi, Coop. di cultura don Milani, Facoltà Umanistiche, Feltrinelli, Gulliver, Hobby Libri, Mondadori per voi, Noce.

Lombardia

BERGAMO: Bergamo Libri, Seghezzi
BRESCIA: Raccagni
BRUNELLO: Veroni
CAPRIOLO: Muratori
CASALMAGGIORE: Boni
COMO: Mondadori per voi
CREMA: Dornetti
CREMONA: La Rateale
FIORENZUOLA D'ARDA: La Libreria
INTRA-VERBANIA: Alberti
LEGNANO: Coop. Libraria Popolare
MANTOVA: Luxembourg, Nicolini
MILANO: Clued, Corsia San Carlo, Del Corso, Dello Spettacolo, Mondadori per voi, Nuove didattiche, Perego, Pop, Sapere
MORTARA: Mirella
PAVIA: L'Incontro, Ticinum

Trentino-Alto Adige

BOLZANO: Europa, Firenze
PERGINE VALSUGANA: Athena
RIVA DEL GARDA: Tomasoni
S. MARTINO DI CASTROZZA: Fincato

Veneto

BASSANO DEL GRAPPA: La Bassanese
CITTADELLA: Bottega del Libro
CORTINA D'AMPEZZO: Lutteri
CONEGLIANO: Canova
MESTRE-VENEZIA: Don Chisciotte
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Coop. Libreria Calusca 3, Feltrinelli, Mondadori per voi
SAN BONIFACIO: La Piramide
THIENE: Leoni
VENEZIA: Il Fontego, SS. Giovanni e Paolo
VERONA: Comboniana, Mondadori per voi
VICENZA: Traverso

Friuli-Venezia Giulia

GRADO: Pitacco
MONFALCONE: Rinascita
PORDENONE: Al Segno, Cinzia
SACILE: Bonas
S. VITO AL TAGLIAMENTO: Regondi
TRIESTE: Tergeste, Mondadori per voi, Morgana
UDINE: Coop. Libr. Borgo Aquileia, Tarantola

Liguria

ALASSIO: Pozzi
ALBENGA: Atena, S. Michele
CHIAVARI: Fenice
GENOVA: Athena-Feltrinelli, Degli Studi, Di Stefano (p.za Fontana Marose), Di Stefano (via Roccatagliata Ceccardi), Fiera del Libro, Sileno, Vallardi
NOVI LIGURE: Aldus
RAPALLO: Fiera del Libro
RECCO: Esplorazione
SAMPIERDARENA-GENOVA: Roncallo
SANREMO: Piccola Libreria, Sanremo Libri
SAVONA: Moneta

Emilia-Romagna

ARGENTA: Cavalieri
BOLOGNA: Bolognina, Emmequattro, Feltrinelli, Minerva, Mondadori per voi, Novissima, Parolini
CARPI: Rinascita
CESENA: Bettini (via B. Croce), Bettini (via Vescovado)
FAENZA: Incontro
FERRARA: Spazio Libri
FORLÌ: Cappelli, Edimax
IMOLA: La Fenice, Tabanelli
LUGO: Alfabeta
MODENA: Zanfi
PARMA: Bottega del Libro, Feltrinelli, La Bancarella, Pellacini
RAVENNA: Rinascita, Stelle e Strisce
REGGIO EMILIA: Libreria del Teatro, Marcel Proust, Nuova Libreria Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Jaca Book, La Moderna
S. POLO D'ENZA: 2000

Toscana

AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita
FIRENZE: Alfani, Editrice Fiorentina, Le Monnier, Rinascita, Salimbeni, Seeber
LIVORNO: Belforte, Fiorenza
LUCCA: Baroni, Massoni, Mondadori per voi, Nuova Libreria, S. Giusto
MASSA: Mondoperaio
PISA: Feltrinelli, Goliardica, Internazionale Vallerini, Mondadori per voi
PISTOIA: Libreria dello Studente, S. Biagio
PONTEDERA: Carrara
SESTO FIORENTINO: Rinascita
SIENA: Feltrinelli
VIAREGGIO: Galleria del Libro, Lungomare, Nuova Vela

Marche

ANCONA: Fagnani
ASCOLI PICENO: Rinascita
CANDIA-ANCONA: Fornasiero
CIVITANOVA MARCHE: Rinascita
FABRIANO: Babele
MACERATA: Piaggia
OSIMO: Colonnelli
PESARO: Campus
RECANATI: Dell'Incontro
S. BENEDETTO DEL TRONTO: La Bibliofila
SENIGALLIA: Sapere Nuovo
URBINO: Goliardica

Umbria

PERUGIA: L'Altra, Simonelli

Lazio

ROMA: Adria, Arde, Comed, Diffus. Edit. Romana, E.L., Eritrea, Europa, Feltrinelli, Gremese, Hollywood, Il Leuto, Librars et Antiquaria, Lungaretta, Messaggerie Libri, Micheletti, Mondadori per voi, Paesi Nuovi, Renzi, Rinascita, Spazio Comune, Tombolini, Uscita

Molise

ISERNIA: Patriarca

Campania

AMALFI: Savo
AVELLINO: Book Show, Petrozziello
CASERTA: Cenacolo, Croce
CASORIA: Nuova Edigross
CAVA DEI TIRRENI: Rondinella
NAPOLI: Dante e Descartes, Deperro, Guida, Il Punto, Il Segnalibro, Internazionale Guida, L'Internazionale, Loffredo Luigi, Marotta, Minerva
SALERNO: Internazionale

Puglia

BARI: Cide

Calabria

LAMEZIA TERME: Sagio Libri, Tavalla

Sicilia

CALTANISSETTA: Paolo Sciascia
CATANIA: Bonaccorso, Centro culturale Cavallotti, Culc, Dal Libraio, Giannotto, La Cultura, Lapaglia, Tuttolibri
GIARRE: La Senorita
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Dante, Feltrinelli, Flaccovio, Il Libraio, La Nuova Presenza, Libreria dell'Universitario, Mercurio
SIRACUSA: Il Libraio

Sardegna

CAGLIARI: Didattica Libri